

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POSSIBILITÉS ET CONTRAINTES
DES « PROJETS DE SOI » D'INTERPRÈTES PROFESSIONNEL.LE.S
EN DANSE CONTEMPORAINE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
SYLVIE TRUELLE

JANVIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Cette thèse aurait été impossible sans la contribution des 16 interprètes qui ont accepté de participer à cette étude. Leurs voix, qui ont exprimé questionnements, doutes, enthousiasme et aspirations avec intelligence, sensibilité et générosité, m'ont accompagnée jusqu'à la toute fin en m'insufflant motivation et inspiration. L'anonymat entourant votre participation exige de vous nommer sous vos pseudonymes, alors mille mercis, du fond du cœur à Léo, Anna, Dan, Marcel, Adrianna, Florence, Anne-Sophie, Annabelle, Jacob, Laurence, Kathy, Grégoire, Matéo, Thalia Joyce, Charlotte et Émilie. Votre contribution est inestimable!

Je remercie chaleureusement ma directrice, Sylvie Fortin, professeure au département de danse de l'UQAM, pour sa confiance indéfectible. Ton respect, ton intelligence, ta rigueur, l'infailibilité de ton regard et ta passion, non seulement immense, mais immensément contagieuse pour la recherche, furent vivifiants.

Je remercie également Pierre Gosselin, directeur du programme de doctorat en études et pratiques des arts, pour ses multiples encouragements promulgués tout au long de cette aventure doctorale. Ton enthousiasme et dévouement pour ce programme, mais aussi ta gentillesse et ta délicatesse furent toujours très appréciés.

Mes remerciements vont aussi au Fonds de recherche québécois Société et culture (FRQSC) de même qu'au Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) pour les bourses reçues, sans lesquelles cette thèse n'aurait pu voir le jour.

Finalement, je remercie mes proches, famille, ami.e.s, collègues qui êtes trop

nombreux et nombreuses pour être nommé.e.s. En croyant avec moi en ce projet, vous avez contribué à cette aventure plus que vous ne l'imaginez. Alain, cher compagnon, merci pour ta foi en mes capacités et tes encouragements continus. Laurence et Marie-Jeanne, d'infinis mercis pour votre douce présence, pour votre intérêt sincère et pour le bonheur constamment renouvelé d'être votre mère. Mercis affectueux à Xavier, l'amoureux de Laurence et à Florence, la fille d'Alain. Sachez, chers membres de cette famille que nous formons, que votre amour, votre soutien, votre intelligence, votre intérêt et ouverture pour la discussion, mais surtout le bonheur de partager, au jour le jour, grands et petits moments de la vie, m'ont insufflé l'énergie et la joie nécessaires pour mener à bien ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES FIGURES	viii
LISTE DES TABLEAUX	ix
RÉSUMÉ	x
CHAPITRE I. INTRODUCTION	1
1.1 Problématique	1
1.2 Objectif, approche théorique, méthodologie	7
1.3 Pertinence sociale et scientifique	8
1.4 Organisation de la thèse	9
CHAPITRE II. ANCRAGE THÉORIQUE	10
2.1 La réalisation de soi	10
2.1.1 La réalisation de soi, un phénomène psychologique	11
2.1.2 Se réaliser au travail : le concept de vocation professionnelle	13
2.1.3 De la réalisation de soi au projet de soi	16
2.1.4 Du projet de soi au « projet de soi »	19
2.2 Le poststructuralisme féministe et ses fondements	26
2.2.1 Les discours	27
2.2.2 La triade pouvoir/savoir/subjectivité	29
2.2.2.1 Le pouvoir	29
2.2.2.2 Le savoir	30
2.2.2.3 La subjectivité	32
2.3 Synthèse du chapitre	33
CHAPITRE III. DISCOURS À L'ŒUVRE EN DANSE	34
3.1 Des termes et leurs histoires	34
3.2 Usages du corps en création, entre intimité et virtuosité	38
3.3 Pratiques d'entraînement et « projets de soi »	45
3.4 Voué.e.s à la danse	49
3.5 Contexte économique et conditions d'emplois	54
3.6 Contexte relationnel	60
CHAPITRE IV. MÉTHODOLOGIE	67
4.1 Question et sous-questions de recherche	67

4.2 Posture de recherche	68
4.3 Critères de sélection et recrutement des participant.e.s	70
4.4 Préparation et réalisation de la cueillette de données	75
4.4.1 L'entretien biographique.....	76
4.4.2 L'entretien semi-dirigé.....	78
4.4.3 Le questionnaire.....	79
4.5 Considérations éthiques	80
4.6 L'analyse des données	81
4.6.1 L'approche inductive générale.....	81
4.6.1.1 Préparation des données brutes : transcriptions et corroborations.....	82
4.6.1.2 Lecture approfondie des entretiens	83
4.6.1.3 Le travail de catégorisation.....	84
4.6.2 L'analyse en mode d'écriture.....	87
4.7 La validité de la recherche	89
CHAPITRE V. RÉSULTATS ET DISCUSSION.....	92
5.1 « Projets de soi » et parcours professionnel : entrée, maintien, reconversion	92
5.1.1 Quand la profession s'impose.....	92
5.1.2 Un début de parcours genré	99
5.1.3 Se maintenir dans la profession : l'enseignement.....	106
5.1.4 Se maintenir dans la profession : se distinguer	113
5.1.5 Transitions	121
5.2 « Projets de soi » : Interprète-créateur	126
5.2.1 Premier cas de figure : Prêt.e à tout	126
5.2.2 Deuxième cas de figure : De la compétition et de ses usages.....	133
5.2.3 Troisième cas de figure : Questions d'in/visibilité	136
5.2.4 Quatrième cas de figure : Un genre plus visible?	140
5.2.5 Cinquième cas de figure : Questions d'audibilité.....	145
5.3 « Projets de soi » : interface du personnel et du professionnel	151
5.3.1 Au-delà du travail, la danse comme voie de connaissance et de développement de soi.....	151
5.3.2 Vie hors-danse : quelle vie privée?	154
5.3.3 « Projets de soi » et parentalité	163
5.3.3.1 Avoir ou non des enfants	163
5.3.3.2 Plonger dans la maternité.....	169
5.3.3.3 Trouble dans les représentations.....	172
5.3.3.4 La maternité comme subversion?	178
5.3.3.5 Concilier.....	182
5.4 « Projets de soi » : conjugaison entre subjectivité et collectivité	189
5.4.1 La danse comme ouverture au monde	189
5.4.2 L'engagement associatif : un NOUS de la danse.....	191
5.4.3 Les JE de la danse : entre silence et négociation en coulisse.....	197

5.5 Synthèse du chapitre	206
CHAPITRE VI. LES « PROJETS DE SOI » EN PERSPECTIVE	208
6.1 Introduction	208
6.2 « Supports » et coconstructions de soi genrés.....	212
6.3 « Extrospection » et résistances dans l'organisation du travail	217
6.4 « Horizon des possibles » entre univers familial et univers professionnel	220
6.5 Le trompe l'œil de la « conscience solidarisée de soi »	225
CHAPITRE VII. CONCLUSION	227
ANNEXE A	
COURRIEL D'INVITATION À PARTICIPER	236
ANNEXE B	
ENTRETIEN BIOGRAPHIQUE (FEUILLE-GUIDE)	237
ANNEXE C	
GUIDE D'ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ	238
ANNEXE D	
GUIDE D'ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ PERSONNALISÉ.....	241
ANNEXE E	
QUESTIONNAIRE	244
ANNEXE F	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT	248
ANNEXE G	
ENGAGEMENT DE CONFIDENTIALITÉ	250
ANNEXE H	
EXTRAIT D'ENTREVUE	251
ANNEXE I	
COURRIEL DE CORROBORATION.....	252
ANNEXE J	
VERSION CONDENSÉE D'UN ENTRETIEN BIOGRAPHIQUE	253
ANNEXE K	
PANORAMA	255
ANNEXE L	
LE BABILLARD.....	259

ANNEXE M	
ARRIÈRE-PLAN RÉFLEXIF (SCAPPLE)	260
ANNEXE N	
ANALYSE EN MODE D'ÉCRITURE (PREMIER JET)	261
APPENDICE A	
TABLEAU DES REVENUS DES PARTICIPANTS	264
BIBLIOGRAPHIE.....	265

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
4.7	Décisions théoriques et méthodologiques, synthèse 2.....	91
5.1.3	Revenus fractionnés selon le type d'activité professionnelle	110
5.3.2	Proximité vie personnelle/vie professionnelle	155

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
4.3 Profil des participants	75
4.7 Décisions théoriques et méthodologiques, synthèse 1	91
5.4.3 Revenus annuels moyens des interprètes	201

RÉSUMÉ

La présente étude doctorale vise l'étude des possibilités et contraintes pour des interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine, de se construire comme sujet de leur danse et de leur vie. Elle met en dialogue la notion de « projet de soi » (Giddens, 1991), un processus réflexif, autoréférentiel et autonome de réalisation de soi, avec les parcours de 16 interprètes, 10 femmes et six hommes et avec les discours à l'œuvre en danse. Un ancrage théorique poststructuraliste et féministe a permis de centrer l'analyse sur les liens entre subjectivité, discours, genre et pouvoir.

Quatre dimensions ont été identifiées comme lieux de possibilités et contraintes des projets de soi en danse. Une première concerne les étapes charnières des parcours professionnels (choix de la danse, entrée et maintien dans la profession, reconversion), l'analyse ayant révélé des possibilités d'agentivité dissemblables pour les danseurs et danseuses en raison d'un processus rapide de masculinisation de la profession. Une seconde a à voir avec le rapport entre interprétation et création, fondateur de l'organisation du travail de la danse. Y est discuté le discours sur l'« interprète-créateur », séduisant par les valeurs d'autonomie et d'engagement subjectif qui s'en dégagent, mais dissimulant des enjeux de pouvoir pouvant contraindre autonomisation et reconnaissance des danseur.se.s. Une troisième est relative à l'interface vie personnelle et vie professionnelle. Une attention a été portée à la conciliation travail-vie familiale, laquelle repose davantage sur la créativité et la volonté individuelle que sur des solutions collectives, qui restent à envisager. Finalement, une quatrième porte sur la diversité des rapports s'établissant au sein de la collectivité, les acteur.trice.s se trouvant par moments divisé.e.s par des intérêts concurrents, voire divergents (lors de la négociation des conditions de travail et salariales), mais à d'autres réuni.e.s en fonction d'intérêts communs (lors de la vie associative), ce qui rend difficile, pour les interprètes, la prise en compte de leurs intérêts spécifiques, tout en limitant leur prise de parole en ce sens.

L'étude a aussi éclairé plusieurs voies de résistance et de changement affirmant la présence d'agentivité collective et individuelle. Ce sont la recherche académique, la syndicalisation, les blogues sur la danse et la vie associative, lesquelles représentent des espaces de résistance créés par et pour les danseur.se.s et soutenant leur prise de parole. Ces quatre voies donnent lieu à de nouvelles manières de penser la danse, en plus de susciter autonomisation et reconnaissance du travail des interprètes qui, alors, peuvent devenir sujets de leur danse et de leur vie.

MOTS CLÉS : DANSE, « PROJET DE SOI », DISCOURS, POUVOIR, SUBJECTIVITÉ

CHAPITRE I

INTRODUCTION

La présente étude doctorale explore les possibilités et contraintes pour des interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine, de se construire comme sujet de leur danse et de leur vie. Afin d'atteindre cet objectif, j'interroge les discours¹ sur la réalisation de soi et les mets en dialogue avec les parcours individuels de danseur.se.s contemporain.e.s de même qu'avec les dynamiques sociales présentes dans le contexte professionnel de la danse.

1.1 Problématique

La réalisation de soi a pris une importance fondamentale au sein de nos sociétés contemporaines. Nombreux sont les blogues, sites internet et publications encourageant à la possibilité de se réaliser pleinement, à la « découverte de ses richesses intérieures », à l'importance de « s'inventer soi-même et [de] se perfectionner selon son style, ses désirs, en toute liberté »². De la psychothérapie à l'éveil spirituel, de l'expression artistique à la pratique du yoga en passant par la consommation de produits divers, nombreuses sont les voies proposées, promettant l'accès à une pleine réalisation de soi. La réalisation de soi, soutenait d'ailleurs *Elle*

¹ Le concept de discours tel que je l'utilise dans la présente thèse a été développé par Michel Foucault (1969, 1975). Les discours sont des systèmes de pensée pouvant inclure tout autant les pratiques, les attitudes et les comportements (Foucault, 1969; Abou-Riz et Rail, 2014; Weedon, 1997). Dans une pratique corporelle comme celle de la danse, les discours incluent, par exemple, les discours sociaux dominants, les discours vocationnels, les pratiques d'entraînement des danseur.se.s ou encore les pratiques de création. Ce concept sera défini plus en profondeur dans la section 2.2.1 du second chapitre.

² Entrevue avec le psychologue Michel Lacroix sur la réalisation de soi, sur le site de *Daily Elle* à l'adresse suivante : <http://www.elle.fr/Societe/Les-enquetes/On-a-tous-droit-au-meilleur-de-nous-meme-791401/Decouvrir-nos-richesses-interieures-791434>. Consulté le 1er mai 2012.

Québec en 2009, n'est rien de moins qu'« obsédante » et « est devenue l'objectif ultime à atteindre à tout prix »³. Chacun.e de nous, poursuit le magazine, vit sous le joug d'une telle injonction, les plus jeunes y étant soumis.es dès leur naissance. « Cette frénésie vers soi est d'autant plus intense qu'elle est contaminée par la course à la performance. Tout comme on doit réussir sa vie professionnelle, on doit réussir à être heureux. Et comme à présent tout est possible, tout est permis, si on échoue, c'est notre faute »⁴.

La réalisation de soi est en fait indissociable du processus d'individuation tel que théorisé au cours des dernières décennies⁵. Du point de vue de la psychologie, Abraham Maslow (1943, 2004), fondateur de la psychologie humaniste, l'aborde par le concept d'accomplissement de soi qu'il identifie comme l'un des besoins fondamentaux suivant les besoins physiologiques, le besoin de sécurité, le besoin d'amour et d'appartenance et le besoin d'estime. Nécessitant questionnement et introspection, l'accomplissement de soi, dans les termes de Maslow (2004), renvoie au désir « de devenir de plus en plus ce que l'on est » (p. 33). Selon le sociologue britannique Anthony Giddens (1991), l'individu contemporain, libéré du poids des traditions et ouvert à une multitude de possibilités, se réalise activement selon ses propres désirs et actions. La réalisation de soi, qu'il qualifie de « self-project », (p. 80) et que je traduis par « projet de soi », se caractérise par la réflexivité, la conscience de soi (en particulier corporelle), la mise en valeur de l'authenticité et l'autonomie. Par conséquent, selon les mots de Giddens, nous ne sommes pas ce que nous sommes, mais ce que nous faisons de nous-mêmes (« we are, not what we are,

³ Article écrit par Danielle Stanton disponible à l'adresse internet suivante :

<http://www.ellequebec.com/societe/societe/realisation-de-soi-la-derniere-quete/a/26049>. Consulté le 16 janvier 2011.

⁴ Idem.

⁵ Le concept de « réalisation de soi », concept central de la présente étude, possède de nombreux rapprochements dans les écrits avec d'autres concepts connexes. C'est notamment le cas des concepts de « projet de soi » (Giddens, 1991) ou encore d'« accomplissement de soi » (Maslow, 2004). Afin de respecter la pensée de ces auteurs, j'ai choisi de conserver ces termes au sein de la présente introduction, toutefois, les différences et similarités seront approfondies au chapitre suivant.

but what we make of ourselves », p. 68).

En dépit de différences que j'aborderai plus en profondeur dans un chapitre subséquent, les interprétations de Maslow et Giddens ont en commun l'idée que la réalisation de soi repose en grande partie sur la volonté individuelle et les choix personnels exercés par les individus, qui peuvent mais surtout doivent s'affranchir des contraintes afin de devenir ce qu'ils et elles désirent être.

La réalisation de soi n'est pas sans parenté avec le concept de vocation, traditionnellement issu du contexte religieux mais aujourd'hui réhabilité au domaine du travail salarié. La recherche, à ce sujet, pointe vers différentes directions. Alors que certain.e.s rattachent la vocation aux notions de désintéressement et d'abnégation de soi (Maslow, 2004; Raatikainen 1997), voire de sacrifices (Bunderson et Thompson, 2009), ce qui le rapproche de sa définition d'origine, d'autres l'associent plutôt à une prise en compte plus importante des individus et de leur développement personnel dans le travail. La vocation se trouve ainsi liée à une harmonisation des sphères de vie personnelle et professionnelle (Dobrow, 2004), à la clarté et à la signification des choix de carrière (Duffy et Sedlacek, 2007), à une plus grande motivation au travail (Pinder, 2008) ou encore à une diminution du stress et de la dépression professionnelle (Treadgold, 1999). Hall et Chandler (2005) soutiennent notamment que le « succès psychologique »⁶ associé à un engagement vocationnel, en comparaison à des critères objectifs d'évaluation comme le salaire, les possibilités d'avancement ou encore le statut hiérarchique peut, sous certaines conditions, s'avérer un déterminant central de la satisfaction professionnelle au travail. Cette reconstruction vraisemblablement positive de la vocation repositionne le travail, vu comme un environnement contraignant depuis l'ère fordiste, comme un espace où il est possible de réaliser son plein potentiel. Il se rapproche en cela de la définition du

⁶ Traduction libre de l'anglais « psychological success » (Hall et Chandler, 2005, p. 26).

travail artistique, considéré depuis l'ère romantique comme un lieu privilégié de réalisation de soi où se conjuguent individualité et sentiment d'accomplissement (McRobbie, 1998; Menger, 1998; Sapiro, 2007).

L'étude réalisée par Hall et Chandler (2005) traitant des aspects subjectifs et objectifs du travail peut être reliée à ce que l'on connaît du milieu professionnel de la danse, un milieu où se conjuguent amour du métier et précarité de l'emploi. Du point de vue des conditions de travail, les salaires très bas (63% des interprètes auraient des revenus en deçà de \$15 000 par an⁷), l'instabilité de l'emploi (plus de 3/4 des interprètes sont pigistes), les doubles ou triples contrats pour arrondir les fins de mois et l'importance du temps non-rémunéré dans la semaine de travail (une grande partie de la semaine de travail étant allouée à l'entraînement, à la recherche de contrats et à la réalisation de contrats non-rémunérés) font des danseur.se.s les plus pauvres des artistes. Toutefois, même s'ils et elles s'expriment par moments avec amertume sur leurs conditions de travail, les interprètes, signalent Fortin, Trudelle et Rail (2008), « véhiculent implicitement l'idée que l'épanouissement personnel qui résulte de la pratique de leur art vaut les sacrifices consentis » (p. 37). Cet épanouissement passe notamment par la « chance de pratiquer un métier que l'on aime profondément », par le « plaisir de danser » ou encore par le « bien-être dans le moment présent » (p.30). De tels propos trouvent écho au sein d'autres études. Selon Sorignet (2010), par exemple, les danseur.se.s auraient tendance à minimiser leurs intérêts matériels qu'ils considèrent trop « réducteurs » (p. 113) pour plutôt mettre de l'avant l'amour de leur métier et la grande satisfaction personnelle qu'ils en retirent. Selon Guigou (2004), l'importance accordée à l'individualité et à l'expressivité des interprètes au sein des œuvres chorégraphiques contemporaines donne la possibilité aux danseur.se.s de s'investir dans la création en y offrant le meilleur d'eux et d'elles-mêmes, tout comme celle de mieux se connaître et de se réaliser pleinement à travers leur travail.

⁷ Ces résultats proviennent d'une étude publiée par le Regroupement québécois de la danse (RQD, 2011).

L'idée d'une autoconstruction réflexive et autonome de soi tel que la conceptualise Giddens (1991) par le « projet de soi » trouve aussi un écho en danse. Centralité du corps (cela va sans dire), déclin de l'importance de la tradition et abondance de choix possibles (en termes de pratiques corporelles et de styles chorégraphiques) de même que valorisation de l'authenticité représentent à la fois des éléments du projet de soi et des aspects de la pratique, comme nous le verrons plus loin dans la section de la recension des écrits sur la danse. Plusieurs écrits comme ceux de Bales (2008) ou de Dittman (2008) laissent d'ailleurs entrevoir une autonomie importante des danseur.se.s, majoritairement pigistes et donc responsables de leur entraînement, dans le développement de leur corps dansant selon leurs propres affinités stylistiques et dans le choix des chorégraphes avec lequel.les ils et elles désirent travailler. S'il est effectivement possible d'associer une certaine autonomie au statut de pigiste, la posture d'indépendance qui se dégage de ces propos peut toutefois être mise en doute. Comme l'ont souligné Fortin et al. (2008a), le peu d'emplois disponibles de même que les bas salaires amèneraient plutôt les interprètes à accepter les contrats qui se présentent, que ceux-ci soient pleinement satisfaisants ou non, situation qui serait d'ailleurs bien plus problématique pour les interprètes féminines qui représenteraient environ 80% des candidat.e.s à l'emploi en danse⁸. Sans compter que la structure hiérarchique entre interprétation et création existant dans l'organisation du travail positionne les chorégraphes plutôt que les danseur.se.s comme décideur.se.s économiques et artistiques, ce qui leur confère une autorité certaine, tout spécialement lors du recrutement.

Plusieurs chercheur.e.s à l'exemple de Laillier (2011), Mirouse et Haschar-Noé (2010), Ranou et Roharik (2006) et Sorignet (2010) ont investigué le concept de vocation en danse. Je m'intéresse pour ma part au concept de « projet de soi » tel que théorisé par Giddens (1991). Bien qu'il ne soit pas complètement étranger au concept

⁸ Ces données proviennent du site internet de Statistiques Canada consulté le 22 mars 2012 à l'adresse suivante : http://www.canadacouncil.ca/publications_f/feuilles_de_donnees/st127276333609375000.htm

de vocation, il s'en distingue à mon avis par la subtilité avec laquelle celui-ci s'intègre, voire s'impose dans le processus d'individuation contemporaine. À l'instar de plusieurs auteur.e.s (e.g. Ehrenberg, 1998, 2010; Gill, 2007a,b; Gonick, 2006; Linhardt, 2009; McRobbie, 2007), je soupçonne que, sous un langage certainement séduisant affichant liberté, volonté individuelle et réflexivité, le « projet de soi » soit particulièrement habile à camoufler des demandes implicites de conformité aux règles et valeurs dominantes. Ehrenberg (1998, 2010) souligne ainsi comment, dans la sphère professionnelle, la norme d'autonomie fortement encouragée par le contexte socioéconomique néolibéral peut s'avérer extrêmement difficile à négocier pour les individus, les menant ni plus ni moins à « la fatigue d'être soi⁹ » et à une expérience de souffrance au travail. Les notions de liberté individuelle et de choix autonome, soutiennent Gill (2007a, 2014) et McRobbie (1998, 2007), sont non seulement au cœur de l'idéologie néolibérale, mais elles sont également centrales au discours « postféministe » (McRobbie, 2007, p. 719), lequel propage la croyance que l'égalité entre hommes et femmes est enfin acquise. La réussite des femmes ne peut donc dépendre que de leur volonté et de leurs capacités individuelles et ce, peu importe la sévérité des contraintes genrées pouvant exister dans les contextes sociaux.

Les contextes artistiques, souvent considérés progressistes et au sein desquels les valeurs d'autonomie et de liberté sont centrales, pourraient bien s'avérer des lieux où les enjeux décrits par Ehrenberg (1998, 2010), Gill (2007a, 2014) ou McRobbie (1998, 2007) sont particulièrement activés. Dans le contexte de la danse par exemple, quel sens accorder à la collaboration des interprètes à l'œuvre mais à leur quasi totale absence dans la signature publiquement reconnue? Ne parlons-nous pas toujours d'Édouard Lock? De Marie Chouinard? De Dave St-Pierre? La danse est-elle un art où les artistes féminines, en majorité, oeuvrent en parfaite égalité avec leurs collègues masculins? Comment devient-on ce type d'interprète ou cet autre? Y a-t-il une réelle

⁹ Titre de son livre publié en 1998.

indépendance liée au statut de pigiste?

Si interprètes féminines et masculins s'expriment tous sans réserve sur l'amour de leur métier, quelques études abordent des différences genrées pouvant influencer leur travail. Sorignet (2010) souligne notamment, à l'égard du marché du travail français, l'existence de critères de sélection différenciés selon le genre en audition, les chorégraphes choisissant très souvent les femmes en raison de leur virtuosité technique et de leur apparence et les hommes, souvent arrivés tard à la danse, en fonction de leur charisme et de leur singularité gestuelle. La question de la maternité est également préoccupante, alors qu'elle représenterait un facteur de discrimination important dans ce milieu de travail comme l'ont montré Pressault (2011) et Sorignet (2010), en plus de mettre souvent un terme à la carrière des interprètes féminines (Groupe DBSF, 2004; RQD, 2011). Alors qu'avoir un enfant représente aujourd'hui encore un marqueur important de la féminité (Corbeil et Descaries, 2002, Delphy, 2002; Malacrida, 2012), on peut se demander comment les danseuses négocient ce qui apparaît, selon ces auteures, comme une injonction à la maternité avec les enjeux de la profession.

1.2 Objectif, approche théorique, méthodologie

Cette étude doctorale vise à explorer les contraintes et possibilités des « projets de soi » d'interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine. Afin de répondre à cet objectif, je m'appuie sur une approche poststructuraliste féministe, laquelle me permet de centrer mon analyse sur les liens entre le social, la subjectivité, le genre, le pouvoir et le langage (Rail et al., 2010; Weedon, 1997). En accord avec les fondements du poststructuralisme, je prends également appui sur une conception du pouvoir développée par Foucault (1975) qui a mis en lumière les mécanismes de contrôle social disséminés finement au sein d'un réseau complexe d'institutions et de

relations, mécanismes se trouvant au cœur de la construction des subjectivités. Par cette posture théorique, je souhaite saisir tout autant les enjeux de pouvoir que les voies de résistance et de changement susceptibles d'être exprimées par les participant.e.s.

Les résultats proviennent de 31 entrevues réalisées auprès de 16 participant.e.s, 10 femmes et six hommes et d'un questionnaire me permettant de recueillir des données diverses (âge, revenu, contrats récents de travail, statut de travail, situation familiale, etc.). L'analyse des données est basée sur l'approche inductive générale (Blais et Martineau, 2007) et sur l'analyse en mode d'écriture (Paillé et Mucchielli, 2012).

1.3 Pertinence sociale et scientifique

Cette thèse prend part à une réflexion collective existante sur le présent et le futur de la danse contemporaine. En ce sens, elle participera à un approfondissement de la compréhension de la profession d'interprète, des enjeux rencontrés par les danseur.se.s, des dimensions ensoleillées de la profession et de ses aspects plus ombrageux. Elle contribuera aussi à poursuivre une réflexion solidement entamée sur la situation des femmes au travail, tout particulièrement concernant la situation des femmes artistes à un moment où le regard différencié selon le sexe demeure marginal. Je souhaite également me joindre, par cette étude, à l'ensemble des écrits examinant les questions de genre, de pouvoir et de subjectivité afin qu'une pierre supplémentaire, si modeste soit-elle, s'ajoute aux savoirs sur la construction, déconstruction et reconstruction des subjectivités et des mondes sociaux.

1.4 Organisation de la thèse

La présente thèse est organisée autour de sept chapitres. Le premier m'a permis d'introduire mon sujet et d'articuler ma problématique de recherche. Le second aborde le cadre théorique de la recherche; j'y présente les concepts centraux et l'approche théorique sur laquelle l'étude se fonde. Le troisième prend la forme d'un examen des écrits. Il peut être vu en continuité avec l'articulation de la problématique et présente le contexte social dans lequel s'inscrit mon questionnement doctoral, la pratique professionnelle de la danse contemporaine. Le quatrième chapitre porte sur l'approche méthodologique, c'est-à-dire les processus menant à la constitution de l'échantillon, les outils supportant la collecte de données et l'analyse des données. Le chapitre cinq est dédié à l'analyse des résultats, suivi du chapitre six qui en offre une synthèse et propose un approfondissement de l'analyse développée dans le cinquième chapitre. J'offre une conclusion à la thèse au septième chapitre.

CHAPITRE II

ANCRAGE THÉORIQUE

Le présent chapitre est dédié aux assises théoriques à partir desquelles s'ancre mon étude doctorale. Afin de répondre à mon objectif de recherche qui est d'analyser comment des interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine s'expriment sur les contraintes et possibilités de la réalisation de soi, j'ai adopté une perspective poststructuraliste féministe. J'aborderai les concepts fondamentaux de cette approche sous peu, mais voici d'abord une exploration théorique de mon objet de recherche, la réalisation de soi, en fonction de plusieurs de ses déclinaisons conceptuelles.

2.1 La réalisation de soi

Associé par certain.e.s au travail et par d'autres à la vie privée, à une forme poussée d'individualisme ou encore à un engagement désintéressé envers autrui, le concept de réalisation de soi est omniprésent dans nos sociétés contemporaines occidentales. Au sein des écrits académiques théorisant le phénomène de réalisation de soi, il est possible de relever deux grandes orientations théoriques associées à deux champs disciplinaires : une première, psychologique et une seconde, sociologique. Du côté de la psychologie, le développement de la perspective humaniste, par le biais des travaux d'Abraham Maslow et de Carl Rogers dès le milieu du 20^e siècle notamment, a énormément contribué à ancrer l'importance accordée à la réalisation de soi dans nos sociétés occidentales. Depuis les années 1990, l'intérêt sociologique pour la réalisation de soi est également manifeste. Sortant du cadre de la psyché pour se

métamorphoser en phénomène social indissociable de la modernité, la réalisation de soi apparaît alors comme un phénomène ancré dans le culturel, le politique et l'économique, inséparable des valeurs néolibérales imprégnant la société actuelle.

2.1.1 La réalisation de soi, un phénomène psychologique

Abraham Maslow (1943, 2004, 2006) a consacré la grande partie de ses écrits dès les années 1940 à ce qu'il nomme l'accomplissement de soi, qu'il identifie comme l'un des besoins fondamentaux de l'humain après les besoins physiologiques, le besoin de sécurité, le besoin d'amour et d'appartenance et le besoin d'estime. Illustrés sous la forme d'une pyramide, ces besoins obéiraient à un ordre hiérarchique, chacun d'entre eux n'apparaissant que suivant la satisfaction préalable du besoin précédent. Certains principes caractérisent l'accomplissement de soi, selon Maslow, notamment celui qu'il y ait d'abord un soi, en quelque sorte immuable et authentique, marchant vers l'accomplissement. L'individu ne serait donc pas une page blanche, mais existerait sous forme d'une « structure cartilagineuse » constituée du tempérament, du métabolisme et d'un moi « qu'il faut laisser émerger » (p. 68). Le besoin d'accomplissement renverrait ainsi au « désir de devenir de plus en plus ce que l'on est, de devenir tout ce que l'on est capable d'être » (Maslow, 2004, p. 33).

Carl Rogers (1968), autre figure centrale de la psychologie humaniste, a développé le concept d'actualisation de soi, qu'il définit comme une mise en œuvre, par la personne elle-même, de ses potentialités. Selon Rogers (1968), le « besoin de s'exprimer et d'actualiser ses capacités propres (...) existe en chaque individu et n'attend que l'occasion de se manifester » (p. 248). Moins intéressé par ce qu'il nomme les « constantes de la personnalité (...) [comme] l'intelligence, le tempérament, la structure du moi dans leurs aspects permanents » (p. 89), mais plutôt par les changements pouvant être réalisés par les individus, Rogers insiste fortement

sur la pertinence de choisir la voie de la psychothérapie, processus qu'il juge nécessaire pour favoriser l'émergence des possibilités d'actualisation de chacun. Pour Rogers, la créativité, c'est-à-dire la capacité à produire « des constructions neuves, originales (...) port[ant] la marque de l'individu » (Rogers, 1968, p. 247), occupe une place centrale dans les possibilités d'actualisation de soi, à laquelle s'ajoutent les valeurs d'autonomie, de responsabilité et de confiance en soi.

Il serait fastidieux de faire l'énumération des différentes voies thérapeutiques étant apparues dans la foulée de la psychologie humaniste au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle, de la thérapie Gestalt de Frederick Pearls à l'analyse transactionnelle de Eric Berne par exemple, en passant par un nombre incalculable d'approches corporelles, psychocorporelles ou encore d'approches cumulant thérapies et arts. Il est toutefois possible de résumer, à l'instar de Lecomte et Richard (1999), en disant que « les humanistes accordaient une grande importance à la finalité et à la directionnalité de la condition humaine » (p. 194). D'un point de vue général, ces approches partagent plusieurs principes fondamentaux, notamment en regard des possibilités d'autodétermination, de créativité et de responsabilité de la personne dans sa propre réalisation de soi. Elles se distinguent en cela des approches psychanalytiques et behavioristes qui les ont précédées, les premières étant centrées sur l'exploration des processus inconscients et les secondes sur les comportements observables, mesurables et modifiables par conditionnement. En danse, plusieurs des approches corporelles adoptées par les interprètes tant au cours de leur formation que de leur entraînement au quotidien se trouvent certainement en filiation avec l'approche humaniste. Cette dimension sera notamment abordée dans le chapitre suivant, qui présentera une recension des pratiques et discours dans le contexte de la danse contemporaine.

2.1.2 Se réaliser au travail : le concept de vocation professionnelle

L'existence d'un soi véritable et authentique qu'il faut laisser émerger tel que suggéré notamment par Maslow et Rogers s'inscrit au sein d'un courant de pensée et de disciplines qui amène à porter le regard sur l'individu et ses processus internes. Sortant du cadre de la psyché, la réalisation de soi peut toutefois se métamorphoser en phénomène social indissociable de la modernité. Le concept de vocation professionnelle semble puiser à même ces deux grands courants disciplinaires que sont la psychologie et la sociologie.

Selon Maslow (2006), l'accomplissement de soi, nécessitant introspection et écoute de soi, ne peut se réaliser pleinement que par la capacité à s'oublier en étant totalement absorbé par la tâche. Y sont alors rattachées, selon le psychologue, les notions de « désintéressement de soi » (p. 85) comme celle de mission dans le « sens monastique » (p. 65) du terme. Qu'elle soit liée à une activité professionnelle ou non, la réalisation de soi peut ainsi être associée à l'idée de vocation, concept ancien reconstruit à travers les époques et qui, récemment, se voit réinvesti d'un nouveau sens au sein des sociétés contemporaines (Dik et Duffy, 2009).

Apparue initialement en contextes religieux au sein de plusieurs cultures, la vocation, vécue à l'origine comme un appel de Dieu (ou Allah, ou Bouddha) à offrir sa vie au sacerdoce, fût élargie au XVI^e siècle en Occident sous l'influence de Martin Luther à divers rôles ou activités séculaires permettant d'utiliser ses talents (d'artisan, par exemple) afin de servir la volonté divine. Cette compréhension de la vocation fut également consolidée par John Calvin et ses successeurs, théologiens réformistes de la pensée chrétienne qui, à la suite de Luther et de façon plus influente, selon Elangovan et al. (2010), ont mis l'accent non plus sur l'acceptation docile d'une mission ou d'un rôle à endosser, mais plutôt sur une forme de diligence ou d'assiduité

à assumer cette vocation. Selon Bunderson et Thompson (2009) : « Each person therefore has a solemn duty to discover and embrace his or her particular calling » (p. 33). Se sont à ce moment mis en place divers éléments encore présents au sein des définitions contemporaines de la vocation en relation à la signification que peut prendre l'engagement envers une cause, une activité ou une profession. Elangovan et al. (2010) écrivent :

Thus, the Christian concept of a calling came to assume the elements inherited by later secular understandings : one's place in life, notably one's occupation, is to be seen as significant, something one is intended for, because it places one's activity in a scheme of serving greater ends. (p. 431)

Le thème de la vocation en relation au travail intéresse de plus en plus de chercheur.e.s et plusieurs ont récemment contribué à une reconstruction du concept de vocation, désormais perçu principalement comme une source de bien-être et de motivation (Bunderson et Thompson, 2009; Dik et Duffy, 2009). Les définitions contemporaines de la vocation ont en majorité éliminé la dimension divine qui lui était directement associée pour lui substituer d'autres formes d'engagement axées sur diverses valeurs sociales comme l'environnement, l'éducation et l'art. L'abnégation de soi y serait aussi moins prédominante. La plupart du temps associées au travail, les compréhensions actuelles de la vocation traduiraient par conséquent, selon Elangovan et al. (2010) « an inner urge to remain true to one's conscience and to do the right thing or make the world a better place or pursue a worthy cause through one's occupation » (p. 431). La vocation est ainsi associée, par exemple, à une plus grande clarté quant aux décisions et choix à effectuer en relation à sa carrière (Duffy et Sedlacek, 2007), à une diminution du stress et de la dépression (Treadgold, 1999) ou encore à une plus grande satisfaction personnelle au travail (Hall et Chandler, 2005). Hall et Chandler (2005) ont d'ailleurs montré que sous certaines conditions, le « succès psychologique » vécu dans le cadre d'un engagement vocationnel, en comparaison à des critères objectifs d'évaluation du succès professionnel comme le

salaire, les possibilités d'avancement ou encore le statut hiérarchique, peut s'avérer plus important en termes de satisfaction professionnelle. Il faut toutefois prendre en considération que ces éléments positifs s'inscrivent en grande majorité au sein d'études axées sur le développement d'une meilleure compréhension du sentiment de vocation à des fins d'orientation professionnelle. Elles soutiennent donc le travail de spécialistes, psychologues ou autres consultant.e.s en orientation professionnelle auprès de client.e.s à la recherche d'une carrière qu'ils et elles désirent signifiante et se disant souvent insatisfait.e.s d'une situation professionnelle sans résonance avec leur perception d'eux et d'elles-mêmes. Il s'agit donc, pour ces individus en recherche, de réfléchir sur leurs propres valeurs, talents, intérêts, afin d'identifier une voie qui y corresponde, cette réflexion se réalisant en amont de l'engagement professionnel à venir.

Déplorant le fait que la plupart des études sur la vocation n'en présentent que les aspects positifs, Bunderson et Thompson (2009) ont orienté leurs travaux de recherche vers un contexte professionnel à forte empreinte vocationnelle, mais aux conditions de travail exigeantes et précaires : le travail des gardien.ne.s de zoo. Selon ces chercheurs, le sentiment de vocation représente, dans le contexte étudié, une arme à double tranchant. D'une part, les gardien.ne.s de zoo se sentent valorisé.e.s par la reconnaissance de leurs talents (souvent découverts dès l'enfance) en ce qui a trait aux animaux et par la valeur sociale accordée aux jardins zoologiques, qu'elle concerne la préservation d'espèces en voies de disparition ou l'éducation de la population sur la vie animale. D'autre part, ces aspects positifs du métier ne viendraient pas sans coûts à payer, observent les auteurs, qui ont aussi mis en lumière la difficile réalité du travail au quotidien et les nombreux sacrifices exercés par les travailleur.se.s. Travail exigeant physiquement, souvent vécu dans l'inconfort (nettoyage quotidien des cages et des excréments, sous la pluie comme sous la neige), risques de blessure en raison de la proximité avec des animaux sauvages imposants

et, surtout, salaires très peu élevés (\$9 de l'heure) représentent d'ailleurs le prix à payer pour exercer ce métier auquel tous et toutes ont souligné être attaché.e.s. Bunderson et Thompson font ainsi ressortir par leur étude que la construction du sentiment de vocation présent chez les gardien.ne.s de zoo se distingue des conceptions contemporaines de la vocation axées sur la connaissance de soi, l'identité et le bien-être pour se rapprocher plutôt des conceptions classiques mettant l'accent sur le devoir et la destinée. Ceci aurait pour effet de normaliser la notion de sacrifice et de minimiser l'importance accordée à la réalisation de soi pour soi-même et non pour le bien collectif. Selon Bunderson et Thompson (2009), une telle construction de la vocation complexifie le rapport au travail des travailleur.se.s, qui sont davantage susceptibles de souffrir d'exploitation de la part des employeurs.

Les paradoxes soulevés, bien que différemment, par Hall et Chandler (2005) et par Bunderson et Thompson (2009) entre les aspects subjectifs et objectifs du travail trouvent écho au sein de plusieurs études en danse, notamment celles de Ranou et Roharik (2006), de Rip, Vallerand et Fortin (2008), de Sorignet (2010) ou encore de Turner et Wainwright (2003). Y est particulièrement mis en lumière l'opposition entre, d'une part, le sentiment vocationnel des danseur.se.s se traduisant par l'amour du métier ou encore par la passion de danser et, d'autre part, les conditions matérielles de travail et d'existence, toujours précaires. En m'interrogeant sur ce que disent des interprètes professionnel.le.s des possibilités et contraintes à la réalisation de soi en danse, la présente étude permettra d'éclairer davantage cette question.

2.1.3 De la réalisation de soi au projet de soi

Anthony Giddens (1991) est un sociologue britannique qui s'est intéressé à la montée de l'individualisme, à l'industrialisation, à l'effacement graduel de l'emprise de la tradition et à la mondialisation et leur impact sur le processus d'individuation dans les

sociétés contemporaines. Il est l'un des architectes de la théorie de la structuration, ce qui représente un élément important pour comprendre sa conceptualisation de la réalisation de soi. La théorie de la structuration, telle que l'envisage Giddens, se veut une théorisation des relations entre l'individu et le social s'articulant à partir du potentiel d'agentivité, c'est-à-dire à partir des capacités des individus à exercer leur pouvoir afin de résister aux diverses influences et contraintes posées par les structures sociales (Giddens et Pierson, 1998). L'agentivité, dans les mots de Giddens, se définit par « the capability to do otherwise (...) [which] is the basis power, no matter how large-scale any given structure of power may be » (Giddens et Pierson, 1998, p. 84).

Le point de vue de Giddens (1991) sur la réalisation de soi a pris origine, selon le sociologue lui-même, dans le regard qu'il a porté sur l'émergence de plusieurs publications des années 1980 souhaitant guider l'individu, au sein de sa trajectoire de vie, vers une pleine réalisation de soi. De l'analyse de ces publications, Giddens (1991) relève plusieurs idées, lesquelles, dans ses propres mots, « signal something real about self and self-identity in the contemporary world » (p. 80). Parmi celles qui deviendront des éléments phares de ses travaux, on retrouve : 1) l'idée du soi comme étant un projet réflexif s'appuyant sur la responsabilité de l'individu ou, en d'autres mots, l'idée que nous ne sommes pas ce que nous sommes, mais ce que nous faisons de nous-mêmes; 2) que ce projet s'inscrit dans l'actualisation stratégique d'un plan de vie constitué de moments décisifs réfléchis; 3) que la réflexivité du soi est continue, l'individu étant constamment interpellé à se questionner sur ce qui se passe, ses sentiments, ses pensées; 4) que cette réflexivité inclut le corps, celui-ci étant non pas passif, mais plutôt acteur de sa propre réalisation, notamment par le développement de la conscience corporelle; 5) que la notion de risque y est centrale, puisque la réalisation de soi nécessite l'abandon de vieilles habitudes au profit de nouvelles opportunités n'offrant que peu de garanties sur les résultats; 6) que l'authenticité y est fondamentale, puisqu'il importe de distinguer le vrai soi du faux soi et, pour terminer;

7) que le développement du soi s'appuie sur un système autoréférentiel centré sur les sensations internes et privilégiant avant tout une loyauté à soi-même¹⁰.

Plusieurs facteurs du contexte social occidental contribuent à ce « self project », comme le nomme Giddens (1991, p. 80) et que je traduis ici par le terme « projet de soi », comme l'effacement graduel de la tradition de même que la grande pluralité des choix avivée par la multitude de points de vue disponibles. Exacerbés par la mondialisation, ces deux éléments susciteraient chez l'individu contemporain un processus de réflexivité nommé par Giddens « modernité réfléchie »¹¹. Voyons les explications de Giddens :

Aujourd'hui, le poids du milieu social, des traditions et même des usages et des habitudes joue désormais un moindre rôle qu'autrefois. Notre identité ne nous est plus « donnée » une fois pour toutes, nous changeons, la personnalité de chacun devient plus réfléchie, construite. Nous sommes aujourd'hui amenés à décider qui nous sommes, et ce que nous voulons être, quitte à changer ensuite. Le « Soi » devient un projet réfléchi. Pour découvrir ce que nous « sommes », nous nous interrogeons sur ce que nous voulons être, ou nous efforçons de devenir¹².

Par conséquent, selon Giddens (1991), les individus contemporains sont invités à se construire eux-mêmes et elles-mêmes selon leurs propres désirs et actions, par le biais d'un processus volontaire centré sur la notion de choix autonome. Cette pensée, nous le verrons au chapitre suivant, trouve écho en danse, notamment par le biais d'un discours affirmant l'autonomie des interprètes dans la construction de leur corps dansant. S'opposant à la théorie développée par Foucault (1975) qui a mis en lumière l'impact des mécanismes de contrôle sociaux sur la construction de corps dociles, Giddens (1991) met plutôt de l'avant l'ascendance des choix individuels dans la vie

¹⁰ Pour une lecture complète des éléments mis de l'avant par Giddens (1991), voir p. 75-80.

¹¹ Ce terme francisé est tiré d'une entrevue réalisée en 2007 avec Giddens et traduite en français. Elle est disponible sur le web à l'adresse suivante :

<http://fredericjoignot.blogspot.com/archive/2007/10/05/anthony-giddens-oublier-la-gauche-retrograde.html>

¹² Idem.

des individus, précisant que : « their influence is more or less universal, no matter how objectively limiting the social situations of particular individuals or groups maybe » (p. 86).

Plusieurs aspects opposent les points de vue des psychologues humanistes comme Maslow et Rogers avec celui de Giddens, notamment l'idée d'un soi unifié pour les premiers et d'un soi en construction perpétuelle pour le second. Or, l'idée que la réalisation de soi repose à peu près entièrement sur la volonté individuelle et les choix personnels exercés par les individus apparaît certainement comme un point commun. Que ce soit à travers le processus de réflexivité et de conscience corporelle dépeint par Giddens (1991) ou par le processus de croissance psychologique centré sur l'écoute de soi et de ses émotions suggéré par Rogers (1968), l'individu est perçu comme devant et pouvant lui-même s'affranchir de ce qui le contraint afin de devenir ce qu'il désire être. Le choix du terme « projet de soi » de Giddens est d'ailleurs loin d'être anodin. Selon Boutinet (2006), le mot projet, omniprésent au sein de nos sociétés occidentales, est tout-à-fait de notre temps : il suggère tout autant l'idée de progrès que celles d'intentionnalité et de liberté de l'individu dans son investissement d'un espace, que celui-ci soit existentiel ou professionnel. De mon avis, cette liberté telle que la conçoit Giddens pose problème.

2.1.4 Du projet de soi au « projet de soi »

En faisant apparaître la dimension sociale dans sa construction théorique du projet de soi, Giddens (1991) offre la possibilité de penser la réalisation de soi autrement qu'en termes essentialistes, lesquels opposent la culture et le social à la nature profonde de l'individu. Je postulerais toutefois, dans la présente section, que la thèse giddensienne ne permet pas de considérer suffisamment l'importance des dynamiques de pouvoir participant des possibilités et contraintes des projets de soi des individus.

Binkley (2004) relie l'essor de l'intérêt contemporain pour la réalisation de soi au tournant postfordiste, un tournant économique, politique et culturel du 20^e siècle en Amérique. Parallèlement à l'émergence de nouvelles conditions structurelles et économiques modifiant le domaine du travail (secteurs manufacturiers à la baisse, secteurs du service en expansion et, y étant lié, nouvelle flexibilité d'emploi), s'est aussi produit un tournant culturel modifiant en profondeur les valeurs sociales dominantes. Alors que plusieurs décennies d'industrialisation et de fordisme avaient suscité pour la quasi totalité des Occidentaux un rapport au travail fondé sur la nécessité, la discipline, ou encore sur la seule volonté de réussite sociale, ce tournant culturel, soutient Binkley (2004), que l'on peut associer entre autres au mouvement hippie et à l'ouverture aux philosophies orientales, se distingue par un profond bouleversement des mentalités en promouvant des valeurs d'intériorité et de simplicité. Bien que Binkley convienne de la marginalité du mouvement hippie associé surtout à la contre-culture, une forme de version modifiée de sa philosophie n'en aurait pas moins graduellement incorporé la classe moyenne dans les années 1970, soutient-il, appuyée simultanément par une croissance du temps consacré aux loisirs et par l'essor de la consommation. S'est alors développée une nouvelle éthique de réalisation de soi mettant en avant-plan l'importance des choix individuels liée à la vie personnelle, illustrée par exemple par l'adoption croissante de pratiques axées sur le développement d'un bien-être global :

By the end of the 1970's, this trend had become widespread, and these highly individualistic narratives of authentic self-realization were increasingly common. (...). In the wake of this new inwardness, a plethora of leisure pursuits, advice literature and lifestyle choices asserting individual creativity in personal lifestyle (...) flodded the consumer market. (Binkley, 2004, p. 79)

Mouvement concomitant à l'essor du consumérisme, corps, soi et culture se trouvèrent fortement imbriqués au processus d'individuation contemporain et à la réalisation de soi, ce qu'ont aussi mis en lumière Lasch (2000) et Rose (1999).

Intéressé par ce qu'il appelle la « culture du narcissisme » en Amérique dans un livre du même titre, le sociologue américain Christopher Lasch (2000) se montre moins optimiste que Giddens en faisant ressortir que la conscience de soi accrue, mais aussi l'autosurveillance (et en cela, il se rapproche de la pensée de Foucault) représentent des valeurs centrales de la réalisation de soi. Cette autosurveillance concernerait tout autant l'apparence, étant donné l'importance accordée à l'image et aux stimulations visuelles en Occident, que la dimension psychologique. Selon Lasch, dont l'analyse est plutôt cynique d'ailleurs, les individus ne seraient pas tant motivés par leur propre développement intérieur ou par la recherche d'une transcendance spirituelle, mais par le désir de trouver « la paix de l'esprit » (p. 41). L'omniprésence du soi dans l'idéologie du développement personnel, « optimiste à première vue, irradie résignation et désespoir profond », et représente avant tout une « éthique d'autopréservation et de survie » (p. 84).

Le sociologue britannique Nikolas Rose (1996, 1999) se montre également plus sceptique que Giddens sur les notions d'autonomie et de liberté impliquées dans la réalisation de soi. Notant l'incorporation de la psychologie dans tous les aspects de la société occidentale, au sein du travail, de la famille, du commerce, du politique, de l'armée même, Rose doute que cette variété de « technologies humaines »¹³ puisse représenter une véritable libération et ce, en dépit des valeurs d'émancipation qu'elles suggèrent. Elle s'avèrerait plutôt une nouvelle forme de régulation en parfaite conformité avec les principes du libéralisme et de la démocratie :

These new forms of regulation do not crush subjectivity. They actually fabricate subjects – human men, women and children – capable of bearing the burdens of liberty. From the mid-nineteenth century, psy expertise has developed in symbiosis with a culture of liberal freedom. But I argue that psy acquires a particular significance to celebrate values of autonomy and self-realization that are essentially psychological in form and structure. (...) This is

¹³ Traduction libre de l'anglais, « human technologies » (Rose, 1999, p. viii).

to say, however apparently external and implacable may be the constraints, obstacles and limitations that are encountered, each individual must render his or her life meaningful as if it were the outcome of individual choices made in furtherance of a biographical project of self-realization. (Rose, 1999, p. viii-ix)

Le fait que les individus doivent appréhender leur propre réalisation de soi « comme si » elle était le résultat de leurs propres actions individuelles et ce, en dépit des contraintes présentes est, de mon point de vue, de grande importance. Cette distinction formulée par Rose ouvre la voie à un questionnement de la notion de choix autonome et à la possibilité de voir le projet de soi tout autant comme une injonction – peut-être même par moments comme une « dictature » (Lahure, 2010) – plutôt que comme seule voie d'émancipation.

Une critique du projet de soi émergeant d'un choix autonome surgit également du point de vue féministe. Rosalind Gill (2007a,b) et Marnina Gonick (2006) ont toutes deux inscrit leurs travaux dans ce courant. Elles remettent en cause les notions de liberté individuelle et d'autonomie se trouvant au cœur de l'idéologie néolibérale, notamment par une critique du discours postféministe, lequel s'appuie sur la croyance que l'égalité entre hommes et femmes est acquise.

Ayant pris de l'importance au sein des sociétés occidentales au cours de la dernière décennie, le discours postféministe, soutiennent ces auteures, aurait la particularité de présenter simultanément des thèmes, idées ou valeurs féministes en même temps que d'autres pouvant être considérés antiféministes. Privilégiant d'une part les notions d'autonomie et de liberté pour les femmes, le postféminisme s'illustre en même temps par une préoccupation du corps proche de l'obsession, par le biais d'une reconstruction de la féminité basée sur la nécessité de demeurer sexuellement attirante en encourageant, par exemple, le rasage intégral, les talons aiguilles, les sous-vêtements sexy (Gill, 2007ab; Gonick, 2006). Les femmes y seraient donc

moins objets passifs de désir sous le regard des hommes, mais plutôt sujets actifs et volontaires de leur autoprésentation sexuée, ce qui représente, selon Gill (2007b), une forme plus puissante d'exploitation. Cette question se trouvant au cœur des théories de l'agentivité, pose de front la question du choix autonome, laquelle est lieu d'importantes divergences au sein des milieux militants et académiques féministes. Elle est certainement au cœur de la présente étude qui, je le souhaite, contribuera à enrichir ce débat. Chose certaine, elle dirige l'attention vers la présence d'une pluralité de discours problématisant visiblement le projet de soi giddensien, problématisation que je retiens à cette étape de conceptualisation de l'objet de ma recherche.

Gill (2007b) poursuit sur les questions d'autosurveillance et de discipline corporelle qui, relève-t-elle, posent de graves problèmes pour les femmes. Bien qu'elles fassent depuis longtemps partie de leur expérience, elles se trouveraient aujourd'hui renouvelées avec le discours postféministe non seulement par leur intensité accrue, mais également par leur propagation au sein des différentes sphères de la vie, qu'elles concernent le travail, les finances, la sexualité ou la vie privée en général. Conséquemment, selon Gill (2007b), « (...) it is not only the surface of the body that needs ongoing vigilance — there is also the self : what kind of friend, lover, daughter or colleague are you? Do you laugh enough? How well do you communicate? » (p. 156). Alors qu'autosurveillance et discipline corporelle sont déjà reconnues comme faisant partie de l'expérience des interprètes en danse, menant même par moments à des troubles alimentaires comme l'anorexie (Dryburgh et Fortin, 2010; Fortin et al., 2008), l'idée d'une autosurveillance généralisée à tous les aspects de l'être apparaît cohérente avec l'importance accordée à l'intimité et à la personnalité des interprètes dans l'esthétique chorégraphique contemporaine, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Gonick (2006), qui s'est pour sa part intéressée aux discours dominants soutenant la réalisation de soi de jeunes adolescentes, souligne la puissance que peut exercer la concomitance de discours en apparence contradictoires, mais concordants sur le fond, dans les tentatives des individus de construire du sens sur soi et sur le monde. Un premier discours – que l'on peut situer dans la tradition de la psychologie humaniste – présente un modèle féminin investi d'un « soi authentique »¹⁴ et met de l'avant la nécessité de l'introspection et du travail sur soi afin de contrer l'influence néfaste du social à l'adolescence. Un second, apparaissant à première vue opposé, présente des modèles féminins combinant des valeurs d'autonomie, de force de caractère et d'assurance tout en affichant une apparence souvent très sexualisée. Ces deux types de discours sociaux, différents sur le plan des référents culturels, mais similaires en termes de message, soutient Gonick (2006), affirment la potentialité des filles à devenir maître de leur propre existence. Ils apparaissent donc en parfaite concordance avec le projet de soi tel qu'illustré par Giddens (1991) et accentuent deux fois plutôt qu'une l'importance de la volonté et des actions individuelles dans la réalisation de soi. Puisqu'ils ne tiennent ni compte des actions collectives ou sociétales possibles, ni des plus grandes difficultés vécues par certains groupes moins favorisés en termes de ressources (économiques, éducatives, etc.), ces discours font reposer le sentiment d'échec sur la propre incapacité des jeunes filles à se prendre elles-mêmes en main. La responsabilisation individuelle des succès et échecs est donc au cœur de la réalisation de soi et ce, en dépit des contraintes socialement et inégalement construites.

La notion de choix autonome qui accompagne la définition de projet de soi de Giddens est également mise à l'épreuve par les exigences sociales liées simultanément à la carrière et à la maternité. Bien qu'avoir un enfant représente encore aujourd'hui un important marqueur de la féminité (Delphy, 2002; Corbeil et

¹⁴ Traduction libre de l'anglais, « authentic selves », p. 12.

Descarries, 2002, Praz et al, 2012; Malacrida, 2012), le rapport des femmes à la maternité s'est modifié de manière importante au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle grâce à la contraception et à l'accès au travail. La maternité apparaît donc moins comme une obligation incontournable que comme un choix pouvant être posé en toute liberté. Les femmes se voient ainsi exposées à une double injonction : celle de se réaliser dans leur carrière et celle de trouver satisfaction et épanouissement dans la maternité. Elles ont donc le devoir de mener de front et avec succès une carrière professionnelle satisfaisante, mais intériorisent en même temps le fait qu'entre travail et maternité, la maternité devra demeurer primordiale, ce qui n'est pas le cas de la paternité. Alors que les femmes représentent plus de 75% des interprètes en danse, la question de la maternité et du travail se pose certainement avec grande pertinence, compte-tenu de la dimension vocationnelle associée au travail artistique (qui pourrait bien renforcer l'injonction à la réalisation de soi par l'engagement professionnel) et des exigences corporelles que pose le travail de la danse.

Le concept de projet de soi, défini par Giddens (1991) comme un processus réflexif, autoréférentiel et autonome de réalisation de soi, n'est certes pas sans pouvoir d'attraction. Mis toutefois en écho avec le consumérisme (Binkley, 2004), avec une conscience accrue de soi (Lasch, 2000), avec la psychologisation comme processus de régulation des individus (Rose, 1999) et avec une injonction sexualisée et autosurveillée de l'être et du paraître (Gill, 2007ab; Gonick, 2006), celui-ci pose manifestement problème. Afin de ne jamais perdre de vue la problématisation ici développée, j'utiliserai dorénavant les guillemets à chaque fois que je ferai usage du terme « projet de soi ».

2.2 Le poststructuralisme féministe et ses fondements

Les sections précédentes du présent chapitre ont graduellement permis de construire l'objet de ma recherche, les « projets de soi » d'interprètes en danse contemporaine. En prenant comme point de départ le concept de réalisation de soi puis en repérant les différentes manières d'envisager et de nommer la réalisation de soi selon les moments, les contextes ou encore les disciplines, j'ai porté une attention particulière aux modulations de ce phénomène, mais aussi aux liens entre la connaissance, le langage, le pouvoir et le genre, lesquels permettent de penser et de faire sens des phénomènes. Cette façon de construire l'objet de ma recherche, déjà, témoigne de la perspective théorique dans laquelle prend ancrage la présente thèse doctorale, l'approche poststructuraliste féministe. J'ai choisi cette approche afin de doter mon analyse d'une dimension critique capable d'exprimer les tensions, notamment discursives, se manifestant à divers degrés des « projets de soi » des interprètes, mais aussi afin de révéler les voies de résistance et de changement embrassées par les participant.e.s¹⁵. Les travaux de Weedon (1997) et de Lather (1999), de même que ceux de Kendall et Wickham (1999), lequel.le.s affirment tous et toutes leur filiation avec les écrits de Michel Foucault (1969, 1975, 1976, 1984), guident la posture adoptée.

Weedon (1997) décrit le poststructuralisme féministe comme étant un mode de production de la connaissance qui s'appuie sur une théorisation du genre, du langage, du pouvoir, de la subjectivité et des dynamiques sociales. À l'instar de Weedon (1997), j'affirme donc, en premier lieu, la prise en compte de la construction sociale du genre que je pose au centre de ma réflexion. Cette thèse est donc traversée de l'idée que les catégories 'homme' et 'femme' sont socialement construites et qu'elles

¹⁵ Je rappellerai ici que le concept de projet de soi théorisé par Giddens est un concept ancré dans la théorie de la structuration. Je fais donc le pari de le critiquer par le biais d'un autre cadre théorique.

sont justifiées indûment par des différences biologiques. Suivant Weedon, je crois que le genre (comme d'ailleurs d'autres catégories socialement construites telles que les catégories classistes ou ethniques), influence la répartition du pouvoir dans la société et contribue à façonner tant les subjectivités que les institutions. Je souhaite donc, par cette posture, questionner l'existence de pratiques et de discours genrés dans la société et, notamment, dans le contexte de la danse.

L'approche théorisée par Weedon (1997) vise donc à mieux comprendre les rapports de pouvoir ainsi qu'à identifier diverses stratégies de changement dans la constitution de la subjectivité. Elle s'inspire notamment des travaux de Michel Foucault et s'appuie sur les notions de discours, de pouvoir, de savoir et de subjectivité. Les voici explicitées au cours des prochaines lignes.

2.2.1 Les discours

Le langage représente, pour le poststructuralisme, un élément commun à l'organisation sociale, à la subjectivité et au pouvoir : « Language is the place where actual and possible forms of social organization and their likely social and political consequences are defined and contested » (Weedon, 1997, p. 21). C'est donc par l'analyse du langage et, spécifiquement, du discours dans le sens foucaldien du terme, que l'analyse poststructuraliste prend forme et sens.

Le concept de discours tel que je l'utilise dans la présente thèse a été développé par Michel Foucault (1969, 1975) afin d'expliquer comment les savoirs se développent et s'organisent. Indissociables du pouvoir, les discours concernent tout ce qui peut être dit sur un objet, un thème, un domaine à certains moments de l'histoire. Ils sont des systèmes de pensée pouvant inclure tout autant les pratiques, les attitudes et les

comportements (Foucault, 1969; Abou-Riz et Rail, 2014; Weedon, 1997). Foucault (1969) définit les discours comme :

le jeu des règles qui rendent possible pendant une période donnée l'apparition d'objets (...) [et] définissent les transformations de ces différents objets, leur non-identité à travers le temps, la rupture qui se produit en eux, la discontinuité interne qui suspend leur permanence. (pp. 49-50)

Les discours sont des façons de penser et de faire sens du monde. Ils ne reflètent pas le monde, celui-ci n'existant pas hors du langage, mais le fabriquent. Weedon (1997) en donne la définition suivante :

Discourses, in Foucault's work, are ways of constituting knowledge, together with the social practices, forms of subjectivity and power relations which inhere in such knowledges and the relations between them. Discourses are more than ways of thinking and producing meaning. They constitute the 'nature' of the body, unconscious and conscious mind and emotional life of the subjects which they seek to govern. (p. 105)

Les discours les plus puissants, qu'ils soient législatifs, éducatifs, médicaux ou autres, soutient Weedon, ont une base institutionnelle forte. Faisant usage de savoir d'experts tout autant que de sens commun, ils s'inscrivent alors comme des « discours de vérité » (Foucault, 1976, p. 128), établissent des normes, agissent comme principes.

Les discours ne construisent pas le monde en fonction d'une vision unifiée, cohérente. En relation à un objet comme au sein d'un domaine, les discours sont multivoques. Ils font partie d'une « constellation discursive » au sein de laquelle ils peuvent se trouver « dans un rapport d'analogie, de complémentarité ou d'opposition » (Foucault, 1969, p. 92). Les discours, comme le formulent Weedon (1997), n'ont pas tous un même rapport aux institutions; ils n'ont donc pas tous le même poids :

Not all discourses have the social power and authority which comes from a secure institutional location. Yet, in order to have a social effect, a discourse must at least be in circulation. Much feminist discourse is, for example, either marginal to or in direct conflict with dominant definitions of femininity and its social constitution and regulation. (p. 107)

Selon Wright (2001), user de la notion foucauldienne de discours offre un moyen de comprendre quelles ressources sont disponibles aux individus dans leur coconstitution du monde et d'eux-mêmes, quels discours sont les plus persuasifs, lesquels sont repris, résistés ou encore transformés. Cette préoccupation, formulée par Wright, est importante dans mon désir d'analyser les contraintes et possibilités des « projets de soi » d'interprètes en danse.

2.2.2 La triade pouvoir/savoir/subjectivité

Selon Kendall et Wickham (1999), les concepts de pouvoir/savoir/subjectivité ne peuvent être compris séparément parce qu'ils n'existent jamais séparément; ils interagissent et s'inter-influencent en parfaite circularité. Je les définirai ici au sein de trois sous-sections distinctes, tout en tentant de conserver les liens qui les dynamisent.

2.2.2.1 Le pouvoir

Sans nier l'existence des systèmes d'oppressions que sont le racisme, le sexisme ou le classisme, Foucault s'est surtout intéressé à faire ressortir, à l'échelle des individus, le caractère diffus, morcelé et difficilement localisable du pouvoir. Par une analyse des institutions militaire et carcérale notamment, Foucault (1975) a montré les mécanismes par lesquels se fabriquent les « corps dociles » et se réalise le contrôle intériorisé des collectivités. En conceptualisant le pouvoir sous la forme de « micropouvoirs » et en éclairant notamment la « machinerie de pouvoir » qui

« fouille », « désarticule » et « recompose » le corps (p.162), il a révélé les mécanismes de contrôle modernes déployés par l'exercice de la discipline, notamment celui de l'autosurveillance, un mécanisme intériorisé qui fait de l'individu le premier gardien de ses propres agissements. Les mécanismes intériorisés ne s'opposent pas au pouvoir systémique, mais le révèlent dans toute sa subtilité et sa complexité.

Si les premiers travaux de Foucault ont mis l'accent sur l'assujettissement en filiation avec la notion de pouvoir, ses travaux subséquents sur le « souci de soi » (Foucault, 1984) ont plutôt montré les liens existant entre pouvoir et liberté. Le pouvoir, soutient alors Foucault, comporte une dimension positive et, en ce sens, est constitutif du sujet. Bien qu'il puisse se scléroser dans un état de domination, le pouvoir participe fondamentalement de l'émancipation des personnes. Foucault pense le souci de soi comme un travail réflexif sur l'âme et le corps, lequel représente une voie permettant de remettre en question les « discours de vérité » (Foucault, 1976, p. 128) et de s'en affranchir afin de se constituer sujet de ses actes.

2.2.2.2 Le savoir

Dans ses travaux qu'il nomme « archéologie », Foucault (1969) s'est intéressé à faire émerger les conditions dans lesquelles se construit le savoir. Analysant les mécanismes de production et de transmission du savoir au sein de diverses institutions (la prison, l'hôpital), ce n'est ni la sémantique, ni le sens caché et inconscient du langage qu'il a traqué, mais plutôt les conditions historiques et politiques par lesquelles apparaissent et se maintiennent les discours, notamment les rapports de pouvoir les gardant en jeu. Cette compréhension foucauldienne des discours trace une voie signifiante pour ma lecture des discours sur la réalisation de soi. Ce n'est donc pas une analyse des éléments linguistiques qui retiendra mon

attention, pas plus qu'une analyse inspirée de la psychanalyse et relevant la part inconsciente du discours. Si je porte attention au non-dit, ce sera dans le sens foucauldien, c'est-à-dire en portant le regard sur les mécanismes du pouvoir contribuant au savoir et réduisant certaines paroles au silence ou à la marginalité. Reprenant les mots de Foucault (1976), mon intérêt ultime est :

... le jeu complexe et instable où le discours peut être à la fois instrument et effet de pouvoir, mais aussi obstacle, butée, point de résistance et départ pour une stratégie opposée. Le discours véhicule et produit du pouvoir; il le renforce mais aussi le mine, l'expose, le rend fragile et permet de le barrer (p. 133).

Selon Foucault (1969), « il n'y a pas de savoir sans pratique discursive définie » (p.247), pas plus qu'il n'existe de discours dépourvus de politique. Les discours transmettent des connaissances – certaines formelles, d'autres informelles – et des idéologies dont les effets sont envisageables en termes de pouvoir et de savoir. Ses travaux sur l'histoire de la sexualité soulignent d'ailleurs les liens entre la production de savoirs sur la sexualité et le pouvoir au sein de « foyers locaux de pouvoir-savoir¹⁶ » (Foucault, 1976, p. 130). Débusquant les relations entre pouvoir et savoir dans les discours sur la sexualité, Foucault met à jour les attaches tissées entre discours, pouvoir et savoir :

Si la sexualité s'est constituée comme domaine à connaître, c'est à partir de relations de pouvoir qui l'ont instituée comme objet possible; et en retour si le pouvoir a pu la prendre pour cible, c'est parce que des techniques de savoir, des procédures de discours ont été capables de l'investir. Entre techniques de savoir et stratégies de pouvoir, nulle extériorité, même si elles ont leur rôle spécifique et qu'elles s'articulent l'une pour l'autre, à partir de leur différence. (Foucault, 1976, p. 130)

Foucault (1976) est particulièrement intéressé par le modèle permettant de saisir

¹⁶ Il donne en exemple « les rapports qui se nouent entre pénitent et confesseur, ou fidèle et directeur », (Foucault, 1976, p. 130).

comment le pouvoir se distribue et comment le savoir s'approprie puisque les effets des discours, toujours à considérer en termes de pouvoir-savoir, positionnent les individus socialement et culturellement les uns en fonction des autres.

2.2.2.3 La subjectivité

Dans une perspective poststructuraliste, le terme de subjectivité s'inscrit en opposition avec celui d'individu, terme issu du 19^e siècle qui réfère à une personne autonome, rationnelle et témoignant d'une identité unifiée et non morcelée¹⁷ (Kendall et Wickham, 1999). Les termes de subjectivité ou de sujet mettent de l'avant le caractère morcelé et pluriel de la réalisation de soi et proposent ainsi, comme le formule Weedon (1997), « a subjectivity which is precarious, contradictory and in process, constantly being reconstituted in discourse each time we think or speak » (p. 32).

Il s'agit donc d'une approche qui décentre le sujet rationnel des Lumières pour plutôt approcher la subjectivité comme étant un espace de lutte et de changement, lequel concerne le corps, l'esprit et l'affect de façon holistique (Weedon, 1997). La constitution discursive de la subjectivité peut être lieu de régulation, mais aussi lieu de libertés :

Individuals are both the *site* and *subjects* of discourse struggle for their identity. Yet the interpellation of individuals as subjects within particular discourses is never final. It is always open to challenge. The individual is constantly subjected to discourse. (Weedon, 1997, pp. 93-94)

¹⁷ J'aimerais préciser aux lecteur.trice.s que lorsque j'utilise les termes « individu » ou « identité » pour des raisons de fluidité narrative, je le fais en considérant l'instabilité qui les caractérise.

La subjectivité est ainsi un processus continu se déroulant tout au long de la vie et dans de multiples contextes, de la famille au travail en passant par l'école, les institutions de santé, etc.

2.3 Synthèse du chapitre

L'objectif de mon étude est d'analyser comment des interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine s'expriment sur les contraintes et possibilités de « projets de soi » en danse. Si j'ai choisi l'approche poststructuraliste pour la présente étude doctorale, c'est qu'elle me permet d'envisager les interprètes eux-mêmes, le milieu professionnel de la danse et la société en général comme un espace discursif constitué de « foyers locaux de pouvoir-savoir » (Foucault, 1976, p. 130) qu'il est possible de reproduire, auxquels il est pensable de résister, qu'il est vraisemblable de transformer. Je m'appuie donc sur le postulat central que le langage est non seulement le lieu où toute organisation sociale prend forme, mais qu'il est également l'espace où les conséquences politiques sont définies, reproduites ou encore contestées.

Pour mon objet de recherche, ceci signifie que je considère le « projet de soi » comme un espace coconstitué par les discours, lesquels sont indissociables d'un positionnement social des sujets les uns aux autres et, ainsi, d'une distribution et appropriation du pouvoir et du savoir en danse.

CHAPITRE III

DISCOURS À L'ŒUVRE EN DANSE

L'objectif de la présente section est de présenter le contexte social dans lequel s'inscrit mon questionnement doctoral, la pratique professionnelle de la danse contemporaine. En ce sens, cette partie de la thèse peut être vue comme le prolongement de la problématique articulée en introduction, puisqu'elle contribuera à bien saisir le problème sur lequel je me suis proposée de travailler concernant les possibilités et contraintes des « projets de soi » d'interprètes en danse. Elle pose aussi matière à réflexion pour l'analyse poststructuraliste à venir, puisqu'elle permettra de mettre en écho les discours perceptibles dans mes données avec ceux identifiés par les écrits en danse.

La première partie du chapitre sera consacrée à une explication brève des termes de danse contemporaine, de chorégraphe et d'interprète tel qu'ils se sont constitués dans l'histoire récente de la danse. Les discours sur les usages du corps en création seront ensuite présentés, suivies d'une section traitant de la vocation, des conditions de travail et des relations de travail.

3.1 Des termes et leurs histoires

« Nouvelle danse », « danse expérimentale », « danse d'auteur », « danse post-moderne » et celui que j'utilise dans cette étude, « danse contemporaine », sont tous des termes servant à désigner une danse qui, selon plusieurs théoricien.ne.s, a d'abord

pris naissance dans les années 1960-1970 aux États-Unis et en Allemagne en effectuant une rupture avec la période dite « moderne » de la première moitié du 20^e siècle (Davida, 1993; Febvre, 1995; Guigou, 2004; Lepecki, 2004). Ce terme (danse contemporaine) n'est toutefois pas monosémique, comme l'indiquent certains passages de Louppe (1997) qui en déploie parfois la teneur jusqu'à y inclure la période moderne. « La danse contemporaine, », dira-t-elle, « est née à la fin du 19^e siècle » (p. 46), évoquant les américaines Loïe Fuller et Isadora Duncan ou encore l'allemande Mary Wigman, artistes dont les questionnements sont ceux de ce siècle : corps émergeant de l'oppression et de la régulation disciplinaire, affirmation, notamment par le solo, de « la présence d'un sujet dans l'immédiateté et l'intégralité de son être et de son geste »¹⁸ (Louppe, 1997, p. 281). La danse dite « moderne » née au début du 20^e siècle délivre de fait le corps de la codification et de l'académisme du corps dansant ballettique comme d'une certaine régulation sociale en l'extirpant notamment de son « éternelle joliesse » (Febvre, 1995, p. 16). Il s'agirait d'ailleurs, selon Marquié (2009), des premiers liens entre féminisme et danse, alors que les danseuses modernes élaborèrent de nouvelles approches de la danse, remirent en cause les stéréotypes de genre, devinrent créatrices des œuvres, se posèrent comme théoriciennes. Comme l'auteure le fait remarquer toutefois, très peu de ces pionnières de la danse moderne se sont ouvertement positionnées dans un mouvement d'émancipation des femmes.

Plusieurs des explorations personnelles de la première moitié du 20^e siècle (pensons notamment à Martha Graham ou Jose Limon) se seraient toutefois graduellement transformées en systèmes techniques codifiés, chacun.e étant persuadé.e « que son approche de la danse [établissait] la norme de toute forme d'expression contemporaine dansée » (Davida, 1993, p. 23). La danse dite postmoderne des années

¹⁸ Pour Guigou (2004) toutefois, si l'importance accordée à l'individu, à l'humain dansant, est bien une préoccupation des modernes tout comme des contemporains, les seconds se distinguent particulièrement « en demandant aux interprètes un travail approfondi d'introspection qui soit à même de valoriser leur singularité » (p. 212), notamment à travers la mise en scène du quotidien et de l'intimité. J'y reviendrai sous peu.

1960-1970, réagissant entre autre à cette institutionnalisation par une contestation « de la tyrannie des règles, des idéaux, de la 'technique' » (p. 21)¹⁹, a donné lieu à une pluralité de visions et d'explorations individuelles de la part des chorégraphes et danseur.se.s encore très actuelle aujourd'hui d'ailleurs. « Les communautés chorégraphiques », dira Louppe (2001), « [s'organiseront] désormais à partir de composantes non identifiées » (p. 172). Loin d'être homogènes, elles ont néanmoins en commun « de vouloir déconstruire les codes de la danse et du spectacle, de s'éloigner de toutes les traditions [et] de repenser le corps dansant de la conception élitiste » (Febvre, 1995, p. 24). Plusieurs chorégraphes de l'époque postmoderne, à l'exemple d'Yvonne Rainer ou encore de Steve Paxton, ont particulièrement interrogé les relations de pouvoir et les hiérarchies présentes dans le monde de la danse, renouvelant le questionnement amorcé au début du siècle sur la construction des corps en danse, intégrant des modes de création collectifs et s'efforçant « de gommer les différences (...) de genre, comme les marquages sociaux » (Marquié, 2009, p. 263). Se sont également dissolues, à partir de ce moment, plus d'une frontière existant entre les disciplines artistiques, la danse créant maintes filiations avec la littérature, le théâtre, l'architecture, la performance, la vidéo, l'installation (etc.), ce qui ne fût pas sans déstabiliser la classification usuelle des différents médiums artistiques.

Le statut associé à la création serait toutefois demeuré plus fragile en danse, selon Louppe (1997), étant donné la fragilité de l'œuvre chorégraphique dont le langage a mis plus de temps à être étudié et théorisé. Rappelons que la danse, art du corps associé au féminin, fût longtemps perçue comme étant intuitive et non-intellectuelle (Goellner et Murphy, 1995; Marquié, 2007). C'est pourquoi, avec quelques décennies de retard sur d'autres formes d'art, la danse contemporaine se serait emparée vivement de la notion d'auteur, soutient Louppe (1997), ce qui n'est d'ailleurs pas

¹⁹ Citation de la critique de danse américaine Deborah Jewitt ici reproduite par Davida (1993).

sans paradoxe considérant la volonté manifestée dans les années 1960 de déhiérarchiser les modes de fonctionnement et de création traditionnels. En réalité, les années 1980 semblent plutôt marquées, au contraire des années 1960, par l'émergence de la posture centrale de chorégraphe, qui est ainsi devenue « auteur à part entière, s'autorisant à exprimer un point de vue politique, idéologique, sociologique sur la société dont il devient un témoin privilégié » (Sorignet, 2010, p. 14). Les chorégraphes ont alors intégré un rôle de premier-plan, poursuit Sorignet :

La figure dominante du chorégraphe dans la danse contemporaine s'est construite dans les années 1980 autour de sa capacité à fédérer autour de lui — par son charisme, sa connaissance d'une technique de corps et son univers créatif — des danseurs engagés dans un projet artistique d'avant-garde. (p. 133)

Libéré d'une « filiation unique » en raison d'une ouverture nouvelle aux autres médiums artistiques, les chorégraphes se trouvent ainsi « héritier[s] d'une multitude d'influences, dont la combinaison spécifique est la source d'un acte créatif vécu sur le mode de la singularité » (Sorignet, 2010, p. 14).

Proportionnellement à cette montée en reconnaissance des chorégraphes, le statut de l'interprète s'est vu au contraire fondre dans l'anonymat, comparativement au vedettariat des interprètes-étoiles de la danse classique et ce, malgré leur collaboration à la création d'une majorité de productions. Les modes collectifs de création initiés dans les années 1960 sont demeurés, mais ils restent dissimulés derrière les portes closes des studios. Leur contribution est donc souvent invisible, sauf exception, souligne ici Guerrier (1997) :

Le métier de danseur contemporain interdit implicitement le vedettariat. Les journalistes parlent très peu des danseurs tout en pratiquant la politique des auteurs. Les critiques de danse contemporaine, par mimétisme peut-être avec

les journalistes sémiologues et philosophes des meilleures revues de cinéma, ignorent quasiment les acteurs danseurs. (p. 85)

Bien que cette affirmation de Guerrier date de près de vingt ans, elle demeure néanmoins actuelle, comme le montre l'apparition d'un blog québécois en 2010 dénonçant l'absence de reconnaissance du travail des interprètes²⁰. Le Regroupement québécois de la danse (RQD) s'est également fait porteur de cette dénonciation dans le rapport *Chantier Interprètes* (RQD, 2007) traitant des conditions de pratique des interprètes et déplorant l'anonymat lié à la profession. Les revendications formulées par les danseurs signataires s'y inscrivent à deux niveaux. Elles portent sur le désir d'une plus grande reconnaissance au sein de la dynamique de création avec les chorégraphes, notamment en regard des questions légales liées à la propriété intellectuelle et aux droits de reprise lors de leur collaboration à la création d'une œuvre, tout comme elles portent sur la relation entretenue avec le public, les noms des interprètes étant souvent tus au sein des critiques journalistiques, sur les affiches faisant la promotion des spectacles et même sur les sites internet des compagnies.

Sous le terme de danse contemporaine se trouve donc une histoire, trop brièvement évoquée ici, traitant de prises de positions esthétiques, mais aussi de modulations structurelles et idéologiques, lesquelles marquent sans conteste et de manière signifiante la pratique professionnelle de la danse, comme nous le verrons tout au long de ce chapitre.

3.2 Usages du corps en création, entre intimité et virtuosité

La plupart des théoricien.ne.s en danse s'entendent sur la difficulté à circonscrire esthétiquement la danse contemporaine étant donné l'importante diversité de ses

²⁰ Mis en ligne par la danseuse Catherine Viau, ce blog, intitulé *Le danseur ne pèse pas lourd dans la balance*, peut être visité à l'adresse suivante : <https://ledanseurnepesepaslourd.com/> J'y reviendrai au chapitre 5.

œuvres. Pourtant, les créations n'en partagent pas moins certaines valeurs communes. L'une d'entre elles concerne l'exploration esthétique du réel (Febvre, 2007; Formis, 2009; Guigou, 2004; Montaignac, 2008; Wall, 2006). Cet intérêt prendra des formes diverses, produisant par moments des mouvements très ordinaires, quotidiens et fonctionnels, le jeu de la création se trouvant ailleurs, notamment dans un processus de construction et de déconstruction du réel (Montaignac, 2008). Il peut aussi se traduire par la mise en scène de toute une panoplie de mouvements intimes, hyperréalistes et « normalement cachés aux yeux de tous » (Guigou, 2004, p. 118). Le geste intime se soumet ainsi « au régime du spectaculaire », souligne Formis (2009) qui parlera à ce sujet d'« une nouvelle pratique du virtuose » (p. 56). Une grande importance est ainsi accordée à la présence des interprètes (Lepecki, 2004; Wilcox, 2005), à la valorisation de la personnalité et de l'expressivité des interprètes (Guigou, 2004; Sorignet, 2010) ou encore à leur authenticité (Gagnon, 2008; Leduc, 2007).

Wilcox (2005) soutient que la notion de présence peut être perçue comme élément fondamental d'un tournant entre deux genres d'esthétiques en danse contemporaine, permettant de passer d'une esthétique de la forme à une esthétique de l'expérience²¹. Se développant en partie grâce à l'incorporation de pratiques corporelles axées sur l'éveil et la conscience du corps, elle associe cette nouvelle esthétique à une expérience de santé et de bien-être pour les interprètes. Gagnon (2008), opposant le jeu des danseur.se.s à celui des acteur.trice.s « où il faut mentir le plus vrai possible » (p. 150), relève dans le cas de la danse qu'il est au contraire « associé à une certaine vérité, à une essence de la personne » (p. 150-151). Elle ajoute : « Les moments de grâce, en danse, sont souvent ceux où l'interprète semble être au plus près de soi, alors que nudité et vérité s'entrecroisent » (p. 151). Selon Leduc (2007), l'état d'authenticité, qu'elle associe à l'idée de spontanéité, à la quête intérieure, à la sincérité et à l'engagement, est impossible sans une certaine mise à risque :

²¹ Un concept développé par Robert Desjarlais (1994), spécialiste de l'anthropologie médicale.

L'état d'authenticité est (...) une soupape qui utilise la création, l'ouverture, le travail, le risque comme moyens de fonctionnement. (...). Ainsi, un danseur authentique serait celui qui accepte l'expérience de l'insécurité. En acceptant la scène telle qu'elle se présente, en se dédiant à la danse il s'expose et s'éprouve. (p. 217)

Seul « le danseur authentique », soutient-elle encore, peut devenir un véritable interprète, en mesure « d'assumer son rôle de médium, de passeur » (p. 217). Selon elle, authenticité et accomplissement sont indissociables : « Celui qui arrive à l'authenticité fait preuve d'accomplissement. Et l'inverse est tout aussi vrai : l'accomplissement du danseur est authentique » (p. 221) ». Remarquons ici le rapport entre authenticité et accomplissement, également mis de l'avant par Maslow (2006) et Giddens (1991), comme on l'a vu dans le deuxième chapitre de la thèse.

Alors que les interprètes contemporain.e.s collaborent souvent à la création, notamment par leurs capacités improvisationnelles, l'intérêt pour une présence « authentique » et « vraie » dans l'esthétique chorégraphique contemporaine, pour reprendre les termes cités plus haut, teintera le processus de création d'une exploration de leur intimité la plus profonde, suscitant une véritable mise à nu, littérale comme métaphorique, soutient Guigou (2004). Est donc exigé un fort travail d'introspection et d'investigation des états émotionnels des interprètes qui ne semble pas sans répercussions sur leur vie personnelle, psychique et intime :

Le travail sur l'intériorité est vécu par les danseurs comme faisant partie d'un processus de création artistique, mais aussi plus profondément, d'une introspection sur leur psychologie et leur physique. (...) La danse se construit à partir de l'expérience de la vie des interprètes, à qui il est demandé de se "mettre à nu", de rechercher au plus profond d'eux-mêmes ce qu'ils sont réellement et comment leur corps peut l'exprimer. Leur danse représente "leur moi" le plus profond. (p. 104)

Ce type de travail amène des sentiments contradictoires, ajoute Guigou, parfois valorisation, parfois épuisement, ce que souligne aussi Levac (2006), interprète montréalaise d'expérience qui relève l'ambivalence de la posture dans laquelle se retrouvent souvent les interprètes, « entre épanouissement et fragilisation, autonomie et collaboration » (p. 49). Selon Guigou (2004), ces sentiments contradictoires sont toutefois assumés pleinement par les interprètes qui ont affirmé apprécier la possibilité de s'investir dans la création en offrant le meilleur d'eux et d'elles-mêmes, tout comme celle de mieux se connaître à travers le travail. La possibilité de se découvrir au sein des diverses expériences de travail agirait d'ailleurs comme une compensation de l'insécurité matérielle que vivent les interprètes, selon Sorignet (2010).

Febvre (2007) souligne aussi l'intérêt de bon nombre de chorégraphes envers une spectacularisation de l'intime, intérêt menant à l'expression de puissantes « intensités paroxystiques libérant (...) des états extrêmes » (p. 58). « Violence, maladie, mort, sexualité, porno(choré)graphie » (id.), représentent quelques unes des thématiques souvent mises en scène. Montaignac (2010) parlera de son côté de la « spirale infernale de la subversion », repérable au sein de plusieurs champs d'expression à l'instar de la télévision, du cinéma, de la littérature, mais aussi de la danse où l'on assiste à « une surenchère d'images et d'actions » à travers « une nudité de plus en plus crue, le *trash*, la violence, le sexe, la pornographie » (p. 118). Dave St-Pierre, chorégraphe montréalais reconnu pour ses explorations provocantes sur les thèmes de la violence, de la sexualité, de la maladie et de la mort, s'inscrit au sein d'une telle esthétique. Dans la prochaine citation, celui-ci s'interroge sur une prochaine création où il désire aborder le coup de foudre :

(...) un coup de foudre, c'est violent : jusqu'où peut-on aller là-dedans? La chair peut-elle s'ouvrir? Y a-t-il un moyen de tricher pour obtenir l'effet d'une performance sans trop utiliser le théâtral? J'ai vu des faux fusils tirer sur scène :

c'est *poche*, car on sait que c'est faux, alors que ça devrait être poignant. Dans *Un peu de tendresse bordel de merde!*, on dépasse la magie du théâtre. C'est ce que je trouve beau : quand on se donne des claques, on le fait réellement. (St-Pierre, 2010, p. 117)

Les « spectacles spectaculaires » (p. 117), comme il le dit lui-même parlant de son travail, ont en effet pris d'assaut les scènes québécoises et internationales au cours des dernières années, faisant du risque un enjeu physique la plupart du temps et, au moins tout autant sinon davantage, un enjeu psychologique. Étant intéressée par la réalisation de soi, ce n'est ni le propos esthétique ni l'œuvre pour elle-même qu'il m'importe de questionner et de débattre, mais plutôt le sens qu'accordent les interprètes à ce type de travail de même que les conditions de pratiques dans lesquelles il se réalise.

À ce sujet, une démarche privilégiée par les interprètes consisterait à identifier leur propre motivation interne indépendamment de celle des chorégraphes afin de donner sens au travail. Selon Levac (2007), l'interprète n'a pas besoin d'adhérer à la vision portée par les chorégraphes, bien qu'y participant pleinement. Elle précisera l'importance « de se détacher de la recherche chorégraphique » pour « échafauder une construction personnelle de la chorégraphie en vue de la rendre crédible sur scène » (p. 50). Critien et Ollis (2006) soulignent eux aussi l'importance révélée par les interprètes qu'ils ont interviewé.e.s d'identifier des facteurs d'engagement personnel, variant selon la nature du travail : « the important thing was that they had a particular *intention* or goal that they were aware of while performing the piece » (p. 189). Ces observations suscitent en moi diverses réflexions. D'une part, je conçois qu'elles puissent représenter un réel espace de liberté pour les interprètes, leur permettant de consolider leur propre lien à l'œuvre et de s'approprier cet espace de création et d'interprétation à partir de leurs propres aspirations artistiques et personnelles. Cependant, dans un contexte de création axé sur la vulnérabilité des interprètes ou sur la représentation de la violence, considérant en outre la compétitivité qui existe chez

les danseuses en raison de leur surnombre et de la facilité à laquelle elles peuvent être remplacées (Fortin et al., 2008a), une telle attitude ne peut-elle pas favoriser le consentement à certaines demandes, au départ peut-être déconcertantes, par une reformulation de sens qui les rendent plus acceptables? Servirait-elle, d'une certaine façon, à éviter le dialogue et possiblement l'éclatement de conflits pour préserver l'œuvre? Et son emploi?

La valeur accordée au réalisme et à une certaine « vérité » de la part des interprètes semble coexister simultanément avec un intérêt renouvelé pour la virtuosité technique et pour l'esthétique ballettique. Febvre (2007) souligne d'ailleurs le déploiement sur scène d'une « renaissance (...) du corps ballettique plus accompli que jamais auparavant » (p. 58). Pensons par exemple aux chorégraphes montréalais.e.s Marie Chouinard (Compagnie Marie Chouinard), Edouard Lock (La La La Human Steps) ou encore Ginette Laurin (O Vertigo) dont plusieurs des danseur.se.s sont issu.e.s du domaine classique. « Danse à voir » tout autant que « danse à vivre », pour reprendre la jolie expression de Guisgand (2002, p. 5).

La virtuosité exigée des interprètes pourrait en outre différer selon que l'on soit un homme ou une femme, laisse entendre Sorignet (2010) qui met en évidence d'importantes différences de genre lors du processus de sélection en audition en regard des compétences techniques comme des caractéristiques physiques²². Les femmes, soutient-il, doivent ainsi afficher un niveau de formation technique en danse très élevé afin de rivaliser avec leurs collègues féminines alors que les hommes, peu

²² Sorignet (2010), sociologue et lui-même danseur professionnel contemporain, a examiné le processus de recrutement des danseurs contemporains par les chorégraphes, processus qui constitue, précise-t-il, un observatoire privilégié des exigences nouvelles attendues des interprètes souhaitant intégrer ou se maintenir dans le marché du travail en danse contemporaine. L'enquête réalisée par Sorignet s'inscrit dans une recherche plus large traitant du marché du travail français de la danse contemporaine et est basée sur 41 questionnaires répondus par autant de danseurs, de même que sur 50 entretiens, 40 auprès de danseurs et 10 auprès de chorégraphes (Sorignet, 2004). En plus d'avoir observé, en tant que chercheur, plusieurs processus de recrutement, Sorignet a également utilisé la méthode de l'observation participante, lui-même ayant été recruté dans diverses compagnies de danse en tant qu'interprète et ayant fréquenté assidument le milieu de la danse pendant près de dix ans.

nombreux et très en demande, sont souvent choisis pour leur originalité et ce, en dépit de leur formation technique souvent limitée, ce que soulignent également Fortin et al. (2008a). Il arrive même que les compagnies leur offrent une formation privée et accélérée, ce qui ne serait pas sans conséquences sur les risques de blessure, ajoutent les trois chercheuses. En outre, selon Sornet (2010), les qualités techniques acquises par les femmes après bon nombre d'années de formation ne semblent malheureusement pas toujours jouer en faveur des danseuses : serait fréquemment repérée la « personnalité artistique » des danseurs masculins qui sont souvent arrivés tard à la danse et déploré le fait que les danseuses « n'aient rien de singulier » (p. 80). Sornet souligne également les différences de critères de sélection des hommes et des femmes concernant l'apparence physique, « un physique différent (grand, petit, enrobé) [pouvant] même être un atout » pour les hommes alors que du côté des femmes, « les critères physiques de sélection chez certains chorégraphes sont très orientés par la beauté des danseuses » (p. 80). Marquié (2007) partage aussi ce point de vue : « les danseurs imposent bien plus que les danseuses des morphologies comme des parcours hors normes qui les valorisent » (p. 160)²³.

Que l'on parle de virtuosité technique ou de gestualité empreinte d'intimité et de quotidienneté, ces deux dimensions de la danse contemporaine actuelle se trouvent aussi très présentes au sein des approches d'entraînement des danseur.se.s, certaines d'entre elles étant axées davantage sur la technicité, comme les classes de danse classique ou contemporaine et d'autres sur l'expérience et la qualité du mouvement, comme les approches somatiques ou le yoga. La prochaine section abordera les pratiques corporelles contribuant à la formation et à l'entraînement des interprètes, pratiques coconstituantes des corps dansants.

²³ Notons que ces propos de Marquié (2007) et de Sornet (2010) traitent du marché du travail français de la danse. Les interprètes québécoises vivent-elles de telles inégalités? La présente étude permettra d'en savoir davantage.

3.3 Pratiques d'entraînement et « projets de soi »

Pouillaude (2009) comme Louppe (1997) ont souligné l'importance du travail de création et l'importance des pratiques corporelles d'entraînement des danseur.se.s en les identifiant tous deux comme lieux importants de l'inventivité de la danse. Ce sont, il va sans dire, deux aspects tout aussi importants de la construction des corps dansants et, par conséquent, des « projets de soi » des interprètes. Or malgré l'importance des pratiques d'entraînement dans la vie des danseur.se.s et en dépit de l'influence qu'elles exerceraient sur l'esthétique chorégraphique, les écrits en danse demeurent très peu loquaces sur le sujet, soutiennent Bales et Netti-Fiol (2008), deux enseignantes américaines en danse également chorégraphes et praticiennes somatiques ayant récemment dirigé une publication sur le sujet.

On a vu, au début du présent chapitre, certaines des transformations ayant façonné le développement de la danse contemporaine depuis le début du 20^e siècle. Ces changements esthétiques et structurels ont également influencé les attitudes en relation à l'entraînement. Selon Bales et Netti-Fiol (2008), l'entraînement des danseur.se.s contemporain.e.s se caractériserait par la présence d'une grande variété de pratiques de mouvements alternatifs (notamment sportives et somatiques) au sein des techniques de danse ou comme techniques de danse à proprement parler et par le développement d'une approche personnelle d'entraînement par les interprètes. Est notamment privilégié un éclectisme des pratiques, lequel permettrait aux interprètes de pouvoir être engagé.e.s par un plus grand nombre de chorégraphes, ce qui a son importance compte-tenu de l'importante variété stylistique des créations et du mode de travail à la pige priorisé en danse contemporaine.

La diversité et la personnalisation des approches additionnées à la prédominance du statut de pigiste comme statut d'emploi en danse, lequel concerne 85% des interprètes

québécois.ses selon le RQD (2011), posent d'importants défis aux interprètes en termes d'option, mais aussi de responsabilité. Construire son corps dansant, affirme Bales (2008), peut ainsi s'avérer une pratique de liberté tout autant que de contrainte :

Given the fact that dancers considered here are working under the assumption that they are « responsible » for exploring a range of physical practices as free dance agents, they also have the luxury, or curse, of endless reconfigurings of their dancer identity. (p. 36)

D'autant plus qu'un discours de liberté individuelle semble avoir une certaine préséance au sein du milieu de la danse, comme le montrent ici les propos de Dittman (2008), danseuse pigiste à New York qui considère, au sein d'un essai, que son statut de pigiste lui offre pleine liberté pour choisir les chorégraphes avec lequel.le.s elle a envie de danser, mais surtout, la façon dont elle souhaite se développer comme interprète :

What do I want to do with my dancing? (...) What are my strenghts and movement tendencies? (...) What feels good to me now, and is there a way to work my kinesthetic interests into my professional life? (...) Rather than trying to become a particular type of dancer for choreographer X, I'm trying to become my best self : wholly unique. (p. 24)

Ces propos semblent effectivement afficher une réelle autonomie de l'interprète dans la construction de son corps dansant. Ils sont ainsi parfaitement en accord avec l'idéologie actuellement dominante en danse contemporaine qui valorise la singularité et la personnalité des interprètes. Ils affichent de plus une certaine indépendance en regard du marché du travail, laquelle, en contexte de précarité de l'emploi, pourrait toutefois s'avérer bien difficile à maintenir. Cela semble le cas des danseur.se.s interviewé.e.s par Fortin et al. (2008a) qui ont aussi affirmé personnaliser leur entraînement, tout en précisant se sentir limité.e.s par leur manque de temps vu la

précarité financière et le rythme intense de travail qu'ils et elles doivent conserver pour s'assurer un minimum de revenus.

D'un autre point de vue, Monten (2008), au sein d'un essai fondé sur son expérience d'interprète et sur sa formation universitaire en danse, souligne les difficultés techniques que posent l'appropriation et la maîtrise de styles gestuels souvent diamétralement opposés les uns aux autres. Si les danseur.se.s accroissent leur éventail de possibilités techniques et gestuelles et leurs chances d'emploi, ils et elles augmentent du même coup les possibilités d'interférence entre les approches, lesquelles agiront sur les risques de blessure. Ce point de vue se confirme par une enquête de Thomas (2009) réalisée auprès de 204 danseur.se.s de tous âges au Royaume-Uni, certain.e.s en formation et d'autres ayant le statut de danseur.se professionnel.le. Entretiens semi-structurés, questionnaires de même qu'exams médicaux par imagerie ont révélé une relation significative entre le nombre de techniques dansées par les interprètes en danse contemporaine et la fréquence de leurs blessures : 19% des danseur.se.s se consacrant à la maîtrise d'une seule technique de danse ont rapporté s'être blessé.e.s, comparativement à 33% pour deux techniques, 31% pour trois techniques, 47% pour quatre, 40% pour cinq, 43% pour six et 100% pour les danseur.se.s s'entraînant à sept techniques et plus. Si, selon Monten (2008), apprendre à négocier les conflits existant entre les différentes approches devient incontournable au sein de la formation des futur.e.s interprètes, les conclusions de l'étude réalisée par Thomas (2009) questionnent les capacités adaptatives des corps dansants, voire le bien-fondé d'un éclectisme des pratiques :

As « hired bodies », today's dancers are expected to be able to perform competently in a range of choreographic styles and techniques. Our findings suggest that the more styles a dancer is working in the more likely she is to be currently injured, which raises questions as to the efficacy of treating the dancer's body in the long term as a highly flexible and unendingly adaptable instrument. (p. 57)

Au-delà de la dimension technique, chacune de ces approches est porteuse de savoirs culturels sur le corps et sa relation au monde. Louppe (2007) évoque la diversité des pratiques façonnant les corps des danseur.se.s, ces « multiples couches de référence et de formation (...) d'un corps construit ou plutôt déconstruit, un corps multiple, fait de choix discontinus » (p. 173). Il s'agit d'un « corps incohérent », dira-t-elle plus tard, mais dont les danseur.se.s ne se « soucient pas autrement, habitués qu'ils sont de la dis-location, de l'hétérogénéité du sujet entre eux. Corps contemporains troubles et troublés » (Louppe, 2007, p. 64).

Ces propos de Louppe ne sont pas sans écho avec ceux de Dantas (2008) et de Roche (2011), toutes deux intéressées aux rapports entre la construction des corps dansants, la création des œuvres et les pratiques corporelles. Selon Dantas (2008), même si les différentes approches, par leurs méthodes spécifiques, proposent très souvent des modèles de corps distincts²⁴, les interprètes ne font pas qu'accumuler ces techniques disparates, mais les intègrent plutôt « dans un savoir-faire artistique [afin] de les mettre au service du projet artistique auquel ils participent » (p. 209). Roche (2011) a pour sa part mis en lumière que les différentes approches incorporées par les danseur.se.s, que ce soit par les techniques d'entraînement ou par les styles gestuels des chorégraphes, produisent chez les interprètes une identité fluide et mouvante (« dancer's moving identity », p. 105) déstabilisant l'idée d'un soi unifié. Entre stabilité et flexibilité de l'identité, entre assujettissement et liberté, entre caractéristiques esthétiques et questions de santé (ou de blessures), si la poétique de l'œuvre en paraît enrichie, qu'en est-il des « projets de soi » des interprètes?

²⁴ Dantas (2008) donne en exemple l'éducation somatique menant vers la construction d'un « corps autonome » (p. 202) ou encore le théâtre physique et la performance, menant vers un « corps ouvert » (p. 203).

3.4 Voué.e.s à la danse

Au sein d'une étude publiée à la fin des années 1980, le sociologue québécois Michel Perreault s'interrogeait sur les motivations profondes des interprètes à choisir une carrière aux conditions si précaires (Perreault, 1988). Quelle était l'origine de leur goût de la danse, questionnait-il et pour quelles raisons la sociologie avait-elle jusqu'alors manifesté si peu d'intérêt à l'égard de la profession? « Pour la passion », répondait-il à la première question, concluant du coup qu'« il [était] temps (...) de faire du corps et de la passion de véritables objets pour l'analyse sociologique » (p. 186). Depuis, plusieurs chercheurs se sont intéressés à l'importance de la vocation (Perreault, 1988; Ranou et Roharik, 2006; Sorignet, 2010; Wainwright et Turner, 2003) et de la passion (Rip, Vallerand et Fortin, 2008) dans la pratique professionnelle de la danse.

Par leurs études empiriques investiguant la pratique du ballet classique²⁵, Turner et Wainwright (2003) et Wainwright et Turner (2003, 2004) ont mis en lumière, à l'aide de la théorie bourdieusienne et du concept d'*habitus*²⁶, que l'apprentissage de la danse et de la discipline participe de la construction du processus identitaire des danseur.se.s et, simultanément, d'un appel à devenir danseur.se, souvent dès le plus jeune âge. Ressenti comme « naturel » étant donné l'incorporation dès l'enfance de dispositions ou de goûts propres au milieu de la danse (beauté, jeunesse, mais aussi normalisation de l'inconfort), l'engagement vocationnel de la danse sera en outre renforcé par la présence solidaire de la compagnie à travers « le corps de ballet », une

²⁵ Bien qu'analysant le milieu du ballet, les travaux de Turner et Wainwright (2003, 2004, 2005) enrichissent avec pertinence les connaissances sur le milieu du travail en danse contemporaine. Comme l'indique Sorignet (2010), malgré les distinctions entre les discours sur la danse classique et contemporaine, la seconde étant perçue comme « un espace de liberté et de transgression des anciennes normes [classiques] » (p. 39), le marché du travail en danse contemporaine recrée des rapports au corps et au travail par moments similaires à ceux présents au sein du domaine classique.

²⁶ L'*habitus* se définit comme un « ensemble de relations historiques déposées au sein des corps individuels sous la forme de schémas mentaux et corporels de perception, d'appréciation et d'action » (Bourdieu et Wacquant, 1992, p. 24.)

forme d' « effervescence collective »²⁷ structurante de divers affects reproduits dans l'acte collectif de danser (Turner et Wainwright, 2003, p. 275). Les chercheurs font particulièrement sens de la crise profonde bouleversant les danseur.se.s ainsi engagé.e.s lorsqu'ils sont confronté.e.s à l'expérience de la blessure ou à celle du vieillissement. Parce que la danse, ajoutent Turner et Wainwright (2003), n'est pas uniquement quelque chose que l'on fait, mais quelque chose que l'on est, toute interruption de la pratique nécessitera des réaménagements fondamentaux à tous les niveaux de l'existence : au niveau des activités quotidiennes, des rêves et ambitions professionnelles qu'il faut mettre derrière soi, des relations sociales imprégnées de la danse, mais également d'un rapport à soi défini principalement par le statut de danseur.se et d'artiste.

Intéressé par le thème de la vocation, Sorignet (2010) en retrace l'empreinte au sein de nombreux aspects de la pratique. Style de vie et quotidienneté imprégnés du professionnel, prise de risque au sein des rapports à la santé, négociation ardue et souvent timide des conditions de travail, temps exceptionnel et valorisant de la scène sont autant d'éléments de la vie des danseur.se.s traversés par le caractère vocationnel du métier, selon Sorignet (2010). Ce dernier soupçonne l'existence d'une différence de genre concernant l'engagement vocationnel des interprètes. Il remarque, tout comme Perreault (1988), que si un nombre important de danseuses contemporaines ont commencé à danser dès l'enfance, étant de surcroît fortement encouragées par leurs familles, ce n'est pas le cas d'un grand nombre de danseurs contemporains qui sont la plupart du temps entrés tard dans la danse, à l'âge adulte même pour plusieurs, tout en subissant, au contraire des danseuses, résistance et préjugés de leur entourage. Leur rapport au métier n'en demeure pourtant pas moins empreint des caractères vocationnels, passionnels et identitaires, mais celui-ci aurait une autre saveur, selon Sorignet (2010) qui émet l'hypothèse que les danseur.se.s ayant eu des « trajectoires

²⁷ Traduction libre de l'anglais, « collective effervescence », (Turner et Wainwright, 2003, p. 275).

hétérodoxes » par rapport à celles calquées sur le modèle classique auront, tout au long de leur carrière, « à prouver leur appartenance au métier en redoublant les signes d'adhésion à la vocation » (p. 28). Cette question sera approfondie dans le cadre de la présente l'étude.

Comprendre l'engagement au sein d'un métier vécu de manière vocationnelle ne peut se faire, selon Sorignet (2010), sans examiner la vie quotidienne des individus car « un investissement professionnel vécu comme choix identitaire ne permet pas de séparation avec la vie affective » (p. 9). C'est certainement le cas de la danse. Caractérisé par des moments d'activités intenses alternés de moments sans contrat, par de longues journées de travail (spectacles, mais également répétitions les soirs et weekends) et par la vie de tournées, le rythme de vie des danseurs rend difficile la possibilité d'une vie amoureuse, d'une vie de famille ou d'une vie sociale à l'extérieur du milieu de travail, selon Sorignet (2010). L'intensité et le « caractère pur » de l'engagement professionnel ferait d'ailleurs de la relation amoureuse « un obstacle à la possibilité de s'engager pleinement sur le projet » (p. 219). Les relations vécues, qu'elles soient amoureuses ou amicales, se tissent par conséquent au sein même du milieu de travail et il semblerait, selon les propos des danseur.se.s recueillis par le sociologue, qu'une grande partie des liens amicaux qui s'y développent ne soient pas exempts d'intentions professionnelles stratégiques permettant de créer ou d'entretenir son réseau de contacts. Ces observations sont cohérentes avec les travaux de Turner et Wainwright (2003) et révèlent les caractéristiques socialisantes et structurantes du milieu professionnel de la danse.

La danse apparaît, en fait, bien plus qu'un travail. C'est pourquoi beaucoup de danseur.se.s considèrent trop réducteur le caractère contractuel pourtant incontournable de la pratique. Sorignet (2010) observe l'existence d'une « rhétorique du désintéressement » (p. 115) fréquemment mise de l'avant lorsqu'il est question de

rémunération et de négociation des conditions de travail, tout particulièrement en début de parcours professionnel où le « rapport enchanté au métier est vif » (id.). Registre de la vocation et intérêt matériel entreraient d'ailleurs en conflit de manière incessante tout au long de la carrière, ces deux registres pouvant toutefois adopter de nouvelles significations au gré du cheminement de vie des interprètes, de l'âge qui avance, de la vie de famille pour certain.e.s.

À l'instar des travaux de Sorignet (2010), le travail réalisé par le Regroupement québécois de la danse (RQD, 2007) porte aussi à croire que les droits des interprètes en tant que travailleur.se.s prennent davantage de poids dans leur rapport au travail à mesure qu'ils avancent dans leur carrière. La conciliation travail-famille, une réalité longtemps étrangère au milieu de la danse, s'insérerait tranquillement dans les mentalités, notamment en raison de l'augmentation de l'âge des interprètes, ces derniers ayant une carrière plus longue qu'auparavant : « Conséquemment, les faibles augmentations de salaire sont plus dures à accepter », soulignent les interprètes signataires (p. 9). Il n'est pas improbable que le travail fait par l'Union des artistes (UDA) depuis 2002 permettant aux compagnies de signer des ententes collectives avec leurs interprètes ait nourri une conscience renouvelée de leur statut et droits de travailleur.se.

Rip, Vallerand et Fortin (2008) ont pour leur part investigué le rôle de la passion, possible corollaire de l'engagement vocationnel, auprès d'étudiant.e.s en formation professionnelle afin de mieux comprendre comment la passion agit sur les questions de santé. 81 étudiant.e.s en danse inscrit.e.s au baccalauréat en danse de l'UQAM, âgé.e.s en moyenne de 22 ans et ayant 12 ans d'expérience en danse ont répondu à un questionnaire mettant en lien une échelle de passion et un profil des blessures. Les chercheur.e.s ont utilisé un modèle dualiste mettant au jour deux types de passion : la passion harmonieuse et la passion obsessionnelle. La première se caractérise par « une

énergie motivationnelle intense entraînant le désir de s'engager de façon volontaire dans l'activité passionnante » (p. 184). Le terme « volontaire » est ici central puisqu'il permet et exprime un « engagement flexible » de l'individu dans son activité, celle-ci demeurant sous son « contrôle intentionnel » (pp. 184-185). La seconde, la passion obsessionnelle, est pour sa part « une énergie motivationnelle intense entraînant un désir incontrôlable de s'engager dans l'activité passionnante » (p. 185). Ce type de passion s'exerce au sein d'un « engagement rigide » faisant peu de place à d'autres types d'activités, l'individu vivant une passion obsessionnelle se sentant en quelque sorte contrôlé par l'objet de sa passion. Si passion obsessionnelle et passion harmonieuse ont toutes deux été identifiées parmi les participant.e.s, l'étude montre que la passion obsessionnelle représente un facteur de risque de blessure plus grand que la passion harmonieuse puisqu'elle mènerait vers une ignorance de la douleur de la part des étudiant.e.s qui n'hésitaient pas à poursuivre leurs activités malgré elle.

Un lien doit néanmoins être souligné entre l'expérience de la passion obsessionnelle et le rythme de vie hors-norme vécu par les interprètes et imposé par les conditions de travail de la danse. Le fait, comme le souligne Sornette (2010), que ce rythme de vie crée des obstacles importants dans la capacité des interprètes à se construire une vie sociale et affective à l'extérieur de leur milieu professionnel peut sans doute contribuer au sentiment de passion obsessionnelle, le recul nécessaire à un « engagement flexible » n'étant que difficilement possible. Par cette observation, j'attire l'attention sur la possibilité que la passion obsessionnelle ne soit pas uniquement un facteur individuel prenant origine dans la psyché de l'individu, mais qu'elle soit en grande partie créée par la valorisation collective d'un tel type d'engagement. Ce point est d'ailleurs relevé par Fortin, Vieira et Tremblay (2008) au sein de leur recherche-action visant le développement d'une pensée réflexive chez des étudiant.e.s en danse contemporaine à l'aide de capsules théoriques, de discussions autour de la santé et d'ateliers de prise de conscience par le mouvement inspirés de la méthode

Feldenkrais. L'une des capsules théoriques abordées par les trois chercheuses et présentant les liens entre les blessures et les types de passion ont bouleversé plusieurs étudiant.e.s s'identifiant eux-mêmes à la passion obsessive, qui « ont cependant souligné que les exigences du baccalauréat n'étaient pas étrangères à leur inclination pour la passion obsessive » (p. 128).

Comme on l'a vu lors de l'exploration théorique du concept de vocation au second chapitre de la présente thèse, l'engagement vocationnel peut s'avérer une expérience positive participant de la réalisation de soi, notamment par le sens positif accordé au travail et la satisfaction personnelle qui en découlent (Duffy et Sedlacek, 2007; Hall et Chandler, 2005), bien qu'il puisse aussi comporter des effets négatifs en normalisant, par exemple, bas salaires et conditions de travail difficiles (Bunderson et Thompson, 2010). Ces deux dimensions semblent bien présentes dans les écrits en danse.

3.5 Contexte économique et conditions d'emploi

D'entrée de jeu, quelques mots sur le financement de la danse. Au Québec, la danse est financée par des organismes subventionnaires publics, lesquels octroient différents types de financement aux créateurs : 1) des subventions annuelles ou pluriannuelles accessibles aux compagnies incorporées à but non-lucratif; 2) des subventions par projet, soutenant les compagnies ou chorégraphes de façon non-récurrente pour la réalisation ponctuelle d'une création; 3) des « bourses aux individus », accessibles pour fins de ressourcement, déplacement et perfectionnement²⁸.

²⁸ Ce financement (information puisée dans Fortin et al., 2008b, p. 54) ne représente qu'entre 45 % et 75% des budgets des compagnies et des projets. Un manque à gagner, inévitable, doit donc provenir de commandites et des profits réalisés lors des spectacles. Ce phénomène encouragerait une logique de marché puisque les diffuseurs,

La question du sous-financement de la danse représente un constat unanime au sein du milieu québécois de la danse comme de l'ensemble des études traitant de la question (Caron, 2007; Groupe DBSF, 2002; RQD 2011; Perreault, 1988; RQD, 2007). Les conséquences de ce sous-financement affectent grandement les conditions de pratique de la profession, notamment sur le plan artistique où « une décroissance constante du financement a contraint les compagnies à créer moins de nouvelles œuvres, à répéter moins longtemps, à réduire substantiellement leurs couts de production et à couper près de 50% de leurs activités de tournée » (Caron, 2007, p. 15). Les contrats de travail des danseur.se.s sont souvent de moins longue durée, ce qui devient encore plus problématique pour les interprètes pigistes qui se voient obligé.e.s de multiplier les engagements auprès de plusieurs chorégraphes afin de pouvoir obtenir une rémunération acceptable, mais également afin de conserver leur admissibilité à l'assurance-emploi pour les moments où les contrats se font plus rares. D'un point de vue quotidien, « les obligations finissent par se chevaucher [et] la gestion des horaires devient compliquée et engendre un stress supplémentaire » (RQD, 2007, p. 7).

Du point de vue de l'organisation du travail, il existe dans le milieu professionnel de la danse deux types d'employeur.e.s : un premier engage des danseur.se.s à la pigo ayant le statut de travailleur.se.s autonomes, un second emploie des danseur.se.s salarié.e.s soumis.es à la réglementation des normes du travail. Les danseur.se.s pigistes représentent plus des $\frac{3}{4}$ des interprètes selon le RQD (2011).

Une étude réalisée par le RQD (2011) auprès de 56 interprètes²⁹ offre un regard sur les conditions de travail actuelles des danseur.se.s québécois.es. Une première

soupçonnent les chercheures, auront avantage à faire des choix rentables, susceptibles d'attirer un plus grand public. La logique du marché encouragerait-elle l'esthétique spectaculaire actuelle? La question, bien qu'elle dépasse le cadre de la présente étude, mérite d'être posée.

²⁹ Cette étude représente une actualisation des données d'une étude réalisée précédemment (Groupe DBSF, 2002). Notons que ces études ne présentent pas une analyse genrée des conditions de travail.

observation, surprenante pour le moins, concerne le pourcentage très peu élevé de danseur.se.s, 25%, oeuvrant exclusivement en tant qu'interprètes. Bien que le peu d'emplois disponibles et la concurrence qui en découle soient des phénomènes connus, ce pourcentage a tout de même de quoi étonner compte tenu des exigences de la profession en termes de formation initiale, de formation continue et d'intensité d'engagement.

Du point de vue de la rémunération, l'étude révèle que 75% des interprètes ont obtenu des revenus totaux inférieurs à \$25 000 et près de la moitié des interprètes ont eu un revenu annuel total inférieur au seuil du faible revenu : 43% des interprètes percevaient ainsi moins de \$15 000 en revenus annuels totaux, proportion atteignant toutefois 63% si l'on ne tient compte que des revenus en danse. Compte tenu de l'inflation, la situation ne semble pas s'être vraiment améliorée entre 2002 et 2011 et serait peut-être même pire, soutiennent les chercheur.e.s en comparant les données des deux études (Groupe DBSF, 2002; RQD, 2011), considérant notamment les différences entre les populations d'enquête, plus âgée dans le cas de l'étude la plus récente. Concernant la situation de la relève, le rapport de 2002 mentionnait que « les finissants ne peuvent envisager de vivre minimalement de leur art qu'après plus de quatre ans sur le marché du travail » (Groupe DBSF, 2002, p. 34). Cette situation s'est encore détériorée, la proportion de leurs revenus liés à l'interprétation étant passé de 31% en 2002 à 13% dans la dernière étude. Selon Ranou et Roharik (2006), qui ont analysé les conditions de travail dans le milieu de la danse en France, la nécessité d'un travail dans un autre domaine, vécue par les danseur.se.s comme une contrainte et non comme un véritable choix professionnel, aurait des impacts importants sur la disponibilité physique des interprètes, alors que « travailler en dehors de la danse ou en enseignement de la danse, c'est réduire d'autant le temps consacré à améliorer ses dispositions physiques et artistiques » (p. 246). La situation

est donc loin de satisfaire les besoins des danseur.se.s qui vivent toujours en grande partie sous ou à la limite du seuil de pauvreté.

Une partie importante des activités professionnelles des interprètes n'est pas rémunérée. C'est le cas de l'entraînement (remboursé toutefois partiellement par le RQD pour les danseur.se.s qui en font la demande), de la recherche de contrats, de l'autogestion et même, pour plusieurs, de la participation bénévole fréquente à des productions, qui représente 36% pour l'ensemble des interprètes, mais 56% pour la relève. Le temps alloué à l'entraînement et à la formation totalise 29% du temps professionnel pour l'ensemble des interprètes, mais la moitié du temps pour les danseur.se.s de la relève.

Concernant le recrutement à l'emploi, l'étude du RQD (2011) dévoile que seul 11% des contrats ont été attribués par audition et 77% par contacts-réseaux. Les liens d'amitié stratégiques soulignés par Sorignet (2010) lorsqu'il aborde le rythme de vie hors-normes des danseur.se.s prennent ici tout leur sens, les contacts-réseaux représentant, de façon très marquée, la principale porte d'entrée vers l'exercice de leur profession.

Contrairement aux dépenses liées à l'entraînement pour lesquelles les interprètes membres du RQD ont un soutien financier, les dépenses liées aux soins de santé non convertis par la Régie de l'assurance-maladie du Québec (RAMQ) sont à la charge complète des danseur.se.s pigistes. Ils correspondent annuellement à plus ou moins \$500, ce qui représente un montant important compte tenu de la précarité de leurs revenus. Le RQD souligne en outre que si le montant semble être demeuré le même entre 2002 et 2011, le nombre de danseurs ayant déboursé pour des soins de santé serait pour sa part en hausse.

La carrière de danseur.se est brève et plusieurs procèdent, dès la trentaine ou la quarantaine et parfois plus tôt, à une démarche menant vers l'exercice d'une seconde carrière. L'étude du RQD (2011) nous révèle que 43% des interprètes interrogé.e.s dont 56% des interprètes de la relève envisagent une transition de carrière à court ou moyen termes. Dans une étude réalisée en 2004, le Groupe DBSF révélait que les facteurs physiques (usure du corps, blessures et grossesse) venaient en premier lieu comme motifs de transition de carrière, suivis par les facteurs économiques, la perte de motivation et le rythme de travail. Au sein de l'enquête publiée par le RQD en 2011, le besoin de stabilité financière prend les devants, suivi de la santé (blessures), de la recherche de nouveaux défis, de l'âge et du désir d'avoir des enfants. Difficile d'interpréter ces changements concernant les raisons évoquées pour justifier la transition puisque des données manquent à mon avis : concernant la maternité par exemple, serait-ce à dire qu'un nombre plus élevé d'interprètes féminines ne mettent plus nécessairement fin à leur carrière lorsqu'elles ont des enfants? Est-ce plutôt qu'un plus grand nombre d'entre elles choisit de ne pas en avoir ou d'en avoir plus tard? Chose certaine, maternité et danse semblent difficiles à conjuguer, comme le soulignent les études françaises. Sornet (2010) mentionne ainsi le fait que la maternité est très souvent repoussée en fin de carrière, choix que les interprètes justifient par la précarité professionnelle, par « l'obstacle » (p. 219) à la carrière que peut représenter la vie amoureuse et par les risques que les transformations du corps entourant la maternité feront peser sur les contrats futurs. Ranou et Roharik (2006) confirment pour leur part « le risque professionnel constitué par une grossesse » alors que pour les danseuses, « s'arrêter plusieurs mois signifie tenir son corps en dehors de la conformation physique quotidienne nécessaire à l'exercice du métier » (p. 154). Maternité, mais également paternité, ajoute Sornet (2010), représentent au demeurant des facteurs discriminants à l'embauche³⁰ :

³⁰ Le travail de maîtrise de David Pressault (2010) que j'ai cité précédemment sur les abus de pouvoir, illustre

Tout comme devenir mère, le fait d'être père fonctionne comme un rappel à l'ordre. Nourrir son enfant, avoir un rythme régulier empêchent de se consacrer uniquement à la période de création. Cette dernière requiert souvent une disponibilité tant du corps que de l'esprit. (p. 229)

La paternité, selon Sorignet (2010), serait notamment un moment révélateur de la difficile compatibilité entre les responsabilités familiales et « les propriétés sociales d'un métier qui correspond à la prolongation d'un état d'indétermination proche de l'adolescence » (p. 10)³¹.

La situation de travail des interprètes en danse semble n'avoir bénéficié de peu d'amélioration des conditions de travail des danseur.se.s au cours de la dernière décennie. Le financement de la danse apparaît ici comme un véritable problème, les subventions gouvernementales accordées aux arts n'ayant pas suivi l'évolution croissante et rapide du milieu. Par conséquent, les interprètes disent se sentir « essoufflés devant les problèmes récurrents » et « ressentent une impuissance à changer les situations » (RQD, 2007, p. 2).

Si les données présentées ci-dessus permettent de témoigner de la précarité évidente de la profession de danseur.se, certains aspects du contexte social de la danse contribueraient à la précarisation de la pratique, selon Ranou et Roharik (2006) et Sorignet (2010). D'abord, la pratique de la danse se distingue des autres disciplines artistiques par la brièveté de la carrière des interprètes comme on l'a vu, celle-ci « générant un sentiment d'urgence professionnelle et une relation au temps présent exacerbés, dans [la] vie tant personnelle que professionnelle » (Ranou et Roharik, 2006, p. 16). Non seulement la durée de l'engagement des danseur.se.s est-elle

d'ailleurs un cas de discrimination lié au désir de grossesse d'une interprète sous contrat auprès d'une compagnie, invitée à quitter la compagnie tout en signant une lettre précisant qu'elle laissait la compagnie pour des motifs personnels.

³¹ Étonnant que cette remarque de Sorignet ne soit liée qu'au statut de la paternité et pas à celui de la maternité. Cet état d'indétermination n'est sans doute pas moins conséquent pour les femmes. Témoignerait-elle d'une pensée rétrograde liant les pères davantage que les mères aux responsabilités économiques familiales?

limitée à une ou deux décennies en moyenne, mais la population y est jeune, sans obligation familiale en général, enthousiaste, passionnée. Ranou et Roharik (2006) précisent par conséquent que cette brièveté, accentuée par la jeunesse de la population, « influe sur la robustesse de [la] communauté professionnelle et donc sur [les] capacités d'organisation et d'affirmation collectives d'une identité professionnelle et artistique forte qui transcende la diversité des situations professionnelles et des parcours individuels » (p. 17). Le fait que les carrières des interprètes contemporain.e.s soient aujourd'hui plus longues et que le bassin d'interprètes âgé.e.s de 30 et 40 ans augmente, comme le soutient le RQD (2007), pourrait toutefois contribuer à changer la donne.

Tout en insistant sur l'absence d'études statistiques sur le milieu de travail québécois de la danse faisant ressortir des différences possibles entre les danseurs et danseuses, j'aimerais souligner les résultats d'un rapport produit par Francine Descarries (2006) pour l'Union des artistes, qui indique de nombreuses différences entre les situations des hommes et des femmes artistes, notamment une sous-représentation des femmes dans presque tous les secteurs, un écart de salaire significatif entre les hommes et les femmes (les femmes touchant 78,1% du revenu des hommes) et l'importance de l'âgisme, un facteur ayant des impacts pour tous mais commençant plus tôt dans la carrière des femmes³².

3.6 Contexte relationnel

Le travail de la danse se caractérise par un engagement professionnel centré sur le corps, par une forte collaboration interpersonnelle et par une indétermination qui est

³² Tiré d'un résumé du rapport sur le site internet de l'UDA, consulté en avril 2012 à l'adresse suivante : <https://uda.ca/uploads/docs/FemmesRapportFinal2006.pdf>

propre à tout processus de création. Le rapport Chantier Interprètes 2007 (RQD, 2007) souligne d'ailleurs le caractère « délicat » (p. 6) du travail de création et d'interprétation en danse contemporaine, faisant de la relation chorégraphe-interprètes une relation d'intimité qui a bien peu en commun avec la plupart des relations employeur.e-employé.e.s. Des relations de travail pour lesquelles il n'existe aucun modèle défini d'éthique, précisent les interprètes et au sein desquelles se confrontent l'inconnu propre à la recherche et la nécessité de conditions de travail adéquates :

La relation professionnelle qui se construit dans ces zones sensibles possède une texture propre, toujours à redéfinir selon les individus qui la forment et la transforment à chaque projet. Cette atmosphère peut nuire à la prise de parole du danseur. Comment, en effet, faire évoluer ses besoins et revendiquer de meilleures conditions de travail sans nuire à l'ambiance? (RQD, 2007, p. 6)

L'ambiguïté ici exprimée par les interprètes entre « l'ambiance » de travail et le désir de faire respecter ses droits est très présente au sein des écrits traitant des relations et des conditions de travail en danse. L'espace sensible de la création et l'organisation du travail, deux registres de la pratique professionnelle qui sous-tendent les relations entre chorégraphes et interprètes, se caractériseraient par la confrontation de deux types de rapport : l'un affectif et l'autre économique (Ranou et Roharik, 2006; Sorignet, 2010). En dépit de cette particularité qui gagnerait sans doute à être mieux comprise, la question des relations de travail dans le milieu de la danse a été peu documentée en recherche. Un sujet tabou, selon David Pressault, chorégraphe contemporain sensible à ce thème qui a récemment réalisé un mémoire de maîtrise traitant des abus de pouvoir entre chorégraphes et interprètes (Pressault, 2011).

Selon l'étude de Fortin et al. (2008a) traitant des constructions de la santé des interprètes en danse contemporaine, l'un des aspects de la pratique contribuant à la porosité des frontières entre les sphères professionnelles et personnelles concerne la

très grande proximité corporelle, intellectuelle et émotionnelle existant entre chorégraphes et interprètes. Fortin, Trudelle et Messing (2008) ont ainsi souligné « l'amitié », « l'affection profonde » et même « l'amour infini » que ressentent les chorégraphes pour les interprètes, des « éléments s'inscrivant en porte-à-faux », précisent les chercheuses, « avec la distance professionnelle qui régit généralement le cadre du travail » (pp. 58-59). Selon Pressault (2011), « la relation entre le chorégraphe et l'interprète est toujours très personnelle et souvent intense » (p. 133). Elle se rapprocherait grandement de la relation amoureuse par l'importance de la « séduction », du « don de soi » et « du désir de plaire » qui colorent leur engagement (pp. 134-135). Étant donné la polarisation des postures statutaires des chorégraphes et des interprètes résultant en une iniquité marquée en termes de pouvoir, cette relation s'avère du même coup hautement problématique, ajoute Pressault.

Pressault (2011) et Sorignet (2010) observent tous deux que les danseur.se.s plus jeunes sont beaucoup plus susceptibles de vivre un tel type de relations que les danseur.se.s plus expérimenté.e.s, d'autant plus, souligne Sorignet (2010), que le rapport entre le chorégraphe et le jeune interprète sera vécu « comme la prolongation de la situation d'apprentissage avec un maître » (p. 149). La pratique de la docilité, assimilée souvent dès l'enfance à travers l'apprentissage de la danse, se poursuivrait ainsi au sein du milieu professionnel, imprègnerait les relations de travail et participerait des rapports de domination entre chorégraphes et interprètes. Fortin et al. (2008a) ont pour leur part noté un inconfort plus grand des interprètes féminines qu'elles ont interrogées comparativement aux interprètes masculins, à signaler une douleur ou un inconfort en processus de création par exemple. La plus grande docilité apprise au sein des formations privilégiant le modèle de la danse académique et la conscience d'être facilement remplaçable étant donné la forte majorité de femmes sur le marché de l'emploi représentent des pistes à investiguer, selon les chercheuses qui ont insisté sur la complexité d'une telle question.

L'entrelacement de la dimension affective et de l'inégalité des pouvoirs entre chorégraphe et interprète est mise en évidence par Ranou et Roharik (2006) et Sornet (2010) à travers le choix d'un langage illustrant avec force un type de rapport basé sur la domination. Ranou et Roharik (2006) utilisent les termes de « démiurge » (p. 179) ou de « gourou » (p. 180) pour qualifier la posture d'autorité de certains chorégraphes alors que Sornet (2010) emploie les termes de « croyants » (p. 130) et de « disciples » (p. 134) en parlant des interprètes assujettis à de tels rapports. Sornet dénonce notamment l'emprise exercée par plusieurs chorégraphes lors du travail de création axé sur la personnalité des danseur.se.s, les chorégraphes allant par moments « jusqu'à la volonté de contrôler le danseur en s'immisçant dans sa vie privée » (p. 144) alors qu'une « mise à nu le rend plus vulnérable à cette prise de pouvoir » (p. 145). Celui-ci cite plusieurs exemples éloquentes à partir des témoignages des interprètes qu'il a interviewé.e.s, que ce soit celui d'une chorégraphe mettant en doute, par exemple, l'homosexualité d'un danseur et l'invitant à réfléchir à son orientation sexuelle ou encore celui d'un interprète, répétant jusqu'à « épuisement » la gestuelle de la chorégraphe qu'il souhaitait « totalement maîtriser », puisqu'elle exprimait « ce qu'il y avait de plus profond en [lui-même] » (p. 142). Selon Sornet (2010), « la puissance du charisme est alors de donner au croyant la sensation de se révéler à soi-même à travers une relation pédagogique qui se prête au transfert affectif » (p. 143).

Désireuses de comprendre les relations entre chorégraphes et danseur.se.s de même que leur impact sur la santé physique et psychologique des interprètes, Newell et Fortin (2008) ont investigué les dynamiques relationnelles entre chorégraphes et interprètes lors de processus de création. Les chercheuses ont ainsi observé quatre processus de création se déroulant dans le cadre d'un atelier de recherche chorégraphique organisé par Montréal Danse, une compagnie de répertoire composée au moment de l'étude de 7 danseurs et à laquelle s'étaient joint.e.s quelques

danseur.se.s pigistes. En plus d'observer les processus de création, les chercheurs ont également réalisé cinq entrevues semi-structurées avec un.e ou deux des danseur.se.s ayant participé à chacun des processus.

Newell et Fortin ont observé les dynamiques relationnelles en création à partir d'un continuum de quatre rôles possibles, soit « l'exécutant », « l'interprète », le « participant » et « l'improvisateur »³³. Ces différents rôles, avant tout conceptuels et hypothétiques, ont surtout servi de lentilles, aux dires des chercheuses, à travers lesquelles il fût possible « d'observer des problématiques comme l'autonomie, la subjectivité et l'identité, mises en jeu dans les processus de création » (p. 92). Newell et Fortin précisent que seuls les trois premiers rôles ont émergé au sein de leur analyse. Bien que tous les danseur.se.s aient improvisé à un moment ou l'autre des processus de création, précisent les chercheuses, aucun.e des chorégraphes ne s'est servi des danseur.se.s en tant qu'« improvisateur », c'est-à-dire « [profitant] d'une relation de travail prétendument non hiérarchique avec ses collègues » (p. 91). Les chercheuses ont observé des corrélations entre une plus grande latitude de la part des chorégraphes quant aux choix offerts aux danseur.se.s, la présence d'un sentiment de confiance mutuelle entre chorégraphes et danseur.se.s et l'importance de l'engagement des interprètes dans le processus créateur. Inversement, lorsque les pratiques de composition s'avéraient plus imposées, les danseur.se.s se percevaient plus rapidement contraints à l'obéissance, « entraînés à écouter, à [se] soumettre, à faire ce que demande la chorégraphe » (p. 107) et se disaient facilement remplaçables. Les danseur.se.s exprimaient alors une « sorte de résignation » (p. 108) et « se reconnaiss[aient] une tendance à l'autocensure » (p. 109).

³³ Le rôle d'exécutant s'avère surtout « passif » et vise une reproduction, « comme le demande le chorégraphe, [des] mouvements et [de] leurs significations »; celui d'interprète s'apparente à une fonction de « médiateur entre le chorégraphe et le public » et vise davantage une « appropriation » qu'une « reproduction du mouvement »; celui de participant fait appel à la reconnaissance du danseur en tant qu'« humain à part entière, avec une biographie, une morphologie, une éducation et une culture unique »; celui d'improvisateur, « cumule les fonctions de chorégraphe et de danseur » au sein de relations de travail non-hiérarchiques (Newell et Fortin, 2008, p. 91).

Le processus de création en danse contemporaine tel qu'éclairé par Newell et Fortin (2008) se présente comme un espace de travail à plusieurs visages. Comme elles le soulignent, les « multiples façons par lesquelles [les interprètes] négocient leur autorité (...) indiquent la présence de multiples réalités au sein du milieu de la danse » (p. 111). Un tel point de vue apporte un éclairage nuancé des relations de travail se distinguant des analyses de Ranou et Roharik (2006) et de Sorignet (2010) qui mettent particulièrement en évidence, comme on l'a vu, l'existence de rapports dominant-dominé au sein des relations de travail. Les différentes méthodes utilisées par les équipes de chercheur.e.s, notamment le terrain de recherche ciblé par Newell et Fortin (2008) comparativement aux enquêtes visant une plus grande population d'artistes telles que celles réalisées par Ranou et Roharik (2006) ou Sorignet (2010), sont possiblement à considérer en relation à ces nuances.

Les enjeux relationnels et les rapports de pouvoir s'expriment-ils différemment selon qu'il s'agit d'un cadre de travail impliquant des interprètes pigistes et des interprètes salarié.e.s? La question me paraît intéressante, mais les résultats de rares études sont pour le moment contradictoires. Selon une danseuse de plus de dix ans d'expérience, le fait de travailler avec une compagnie à long terme comme salariée et non comme pigiste lui a donné l'impression d'être une réelle collaboratrice et non d'être uniquement un corps pour servir les besoins de l'artiste chorégraphe (Trudelle, 2006). Ce statut, laisse-t-elle entendre, offrirait davantage de pouvoir dans la relation et faciliterait les échanges entre chorégraphe et interprètes. Les travaux de Davida (2006) auprès de la compagnie O'Vertigo où les interprètes sont salarié.e.s confortent ce point de vue en reflétant l'existence de relations de travail où l'ambiance semble à la collaboration, à l'écoute de l'un et de l'autre et au respect. Selon Davida (2007), qui a observé la compagnie au travail pendant deux ans et a interviewé les interprètes, la personnalité de la chorégraphe y serait pour beaucoup. Sorignet (2010) présente quant à lui un point de vue différent à la suite de sa propre enquête. Selon lui, le fait

de choisir ses chorégraphes et ainsi d'avoir différents regards sur soi permettrait de « se vivre pleinement comme interprète au sens artistique du terme » (p. 117) bien que la contrainte du marché implique inévitablement de devoir accepter des contrats moins intéressants artistiquement. S'ensuivrait, selon le sociologue, une prise de conscience du lien de subordination employeur-employé de la part de l'interprète qui se voit alors « prestataire d'un service rémunéré, [l'autorisant] paradoxalement (...) à se libérer du pouvoir symbolique du chorégraphe » (p. 118). Un tel statut, conclut Sorignet, permettrait aux danseur.se.s de ne pas se soustraire à un régime de « croyants » et donnerait davantage de pouvoir lors des négociations des conditions de travail. Cette question sera également approfondie par la présente étude.

J'ai présenté, par ce chapitre, le contexte social dans lequel s'inscrit mon questionnement doctoral, la pratique professionnelle de la danse contemporaine. Discours sur la vocation, sur la valeur artistique accordée à la personnalité et à la virtuosité des corps dansants, relations de travail paradoxalement amicales et hiérarchiques de même que contexte de travail précaire représentent la trame en fonction de laquelle se coconstituent les « projets de soi » des interprètes. Les études relatées, il faut le préciser, n'ont pas toutes pris catégoriquement en compte la question du genre. Ce n'est certainement pas parce que la pensée féministe est absente des études en danse, notamment en regard du développement de la discipline et de ses avancées théoriques. L'intérêt de ce présent chapitre était toutefois de contextualiser l'exercice de la profession et, à ce sujet, l'angle féministe demeure modeste, surtout en regard des études statistiques réalisées ici en contexte québécois.

CHAPITRE IV

MÉTHODOLOGIE

Le présent chapitre porte sur la méthodologie de recherche. Il représente un lieu de questionnement et de décisions en regard de l'épistémologie, de la méthodologie, de même que des opérations mises en œuvre afin de répondre à mes questions et sous-questions de recherche. Les décisions méthodologiques qui sont présentées dans ce chapitre sont en continuité avec les chapitres précédents car dans la filiation d'Alvesson et Sköldberg (2000) et de Pirès (1997), je conçois la méthodologie comme étant indissociable tant de la problématique de recherche que de l'approche théorique privilégiée. Je l'envisage ainsi comme un processus dynamique traversant la recherche dans son ensemble.

4.1 Questions et sous-questions de recherche

En recherche qualitative, les questions se présentent souvent sous deux formes : une question de recherche principale et des sous-questions de recherche. Elles peuvent être formulées de manière définitive assez tôt dans la recherche ou l'être plus tard et, ainsi, se voir précisées à mesure que le cadre conceptuel se définit et que le terrain progresse (Koro-Ljungberg et al., 2009; Miles et Huberman, 2003). Pour ma part, la formulation de mes questions de recherche a été un processus qui a pris du temps et qui fut marqué par maints allers-retours entre les données recueillies sur le terrain et la précision progressive de mon cadre conceptuel.

À la lumière de ce que suggèrent plusieurs auteur.e.s (notamment Creswell, 2003 et Miles et Huberman, 2003), ma question principale de recherche énonce l'enjeu central faisant l'objet de mon étude et en circonscrit le contexte. Elle se formule de la façon suivante :

Comment s'expriment des interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine sur les contraintes et possibilités d'un « projet de soi »?

De cette question principale se dégagent les trois sous-questions suivantes, lesquelles permirent d'orienter avec plus de précisions la cueillette et l'analyse des données :

Comment les récits biographiques d'interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine témoignent-ils des contraintes et possibilités des « projets de soi »?

Quels impacts ont les discours à l'œuvre au sein de l'organisation du travail en danse sur les « projets de soi » des interprètes?³⁴

Quels impacts ont les discours à l'œuvre au sein de la conjugaison travail et vie privée en danse sur les « projets de soi » des interprètes?

4.2 Posture de recherche

Mon étude s'inscrit au sein du paradigme postpositiviste en recherche, c'est-à-dire qu'elle s'appuie sur des données qualitatives et descriptives et non sur des données

³⁴ Je rappelle que les discours sont des systèmes de pensée pouvant inclure tout autant les pratiques, les attitudes et les comportements (Foucault, 1969; Abou-Riz et Rail, 2014; Weedon, 1997).

quantitatives et mesurables. Contrairement au positivisme qui considère la connaissance comme étant une vérité déjà constituée et porteuse d'objectivité, le paradigme postpositiviste suppose au contraire que la connaissance est construite, subjective et partielle (Denzin et Lincoln, 2005).

Traversant les disciplines et évoluant en fonction de ses propres questionnements et observations, la recherche qualitative est loin d'être aisée à circonscrire, celle-ci désignant différentes choses à différents moments (Alvesson et Sköhlberg; 2001; Anadón, 2006; Denzin et Lincoln; 2005; Fortin et Houssa, 2011)³⁵. Je retiens toutefois les orientations proposées par Koro-Ljungberg et al. (2009) : 1) le courant interprétatif, qui comprend notamment les approches ethnographique, constructiviste ou encore phénoménologique; 2) le courant critique, lequel inclut, en plus de la théorie critique, les approches féministe, poststructuraliste, postmoderne et postcoloniale et 3) le courant pluraliste, qui intègre des approches et méthodes hybrides se trouvant au sein d'un même courant ou de courants distincts. Je considère, en accord avec ces auteur.e.s, que l'approche poststructuraliste féministe qui donne ancrage à la présente étude s'inscrit dans le courant pluraliste. Par conséquent, les choix méthodologiques qui suivent sont en accord avec les fondements de ces deux approches, qu'ils concernent la pluralité des voix exprimées, le caractère ambigu et problématique des identités ou encore les préoccupations pour les questions de pouvoir et de genre.

³⁵ Dans leur cartographie de l'histoire de la recherche qualitative, Denzin et Lincoln (2005) identifient huit moments entre le début du 20^e siècle et aujourd'hui, la période initiale étant associée au moment « traditionnel » et au paradigme positiviste et le huitième moment à un questionnement critique touchant notamment les questions de race, de sexe, de classe, de globalisation, (etc.). Pour leur part, Alvesson et Sköhlberg (2001), Anadón (2006) et Fortin et Houssa (2012) suggèrent trois grandes orientations de la recherche qualitative : 1) le courant interprétatif, qui cherche à comprendre les significations accordées par les individus à leurs expériences; 2) le courant critique, qui se veut critique des aspects politiques, sociaux et culturels soulevés par la recherche et vise la transformation des réalités sociales et l'émancipation des individus; 3) le courant poststructuraliste et postmoderne, qui met d'abord de l'avant l'incertitude, la diversification et la pluralité caractérisant les réalités sociales et les identités.

4.3 Critères de sélection et recrutement des participant.e.s

Le processus de sélection des participant.e.s est un processus crucial influençant non seulement l'analyse à venir des données, mais également les conclusions de l'étude. Ce processus a débuté par l'émergence de plusieurs questions : Adoptant une perspective féministe, devrais-je recueillir uniquement l'expérience d'interprètes féminines? Que m'apportera le fait de diversifier ou non les critères de sélection des participant.e.s? Si j'opte pour la diversification, de quels aspects spécifiques devrais-je tenir compte? Combien de participant.e.s me permettront de répondre à mon objectif de recherche?

Ma réflexion et prise de décision ont été facilitées par une succession d'allers-retours entre l'élaboration de ma problématique, l'examen des écrits, le cadre théorique et les différentes alternatives méthodologiques. Ma première décision a concerné la diversification de l'échantillon. J'ai d'abord pris en compte le point de vue de Pirès (1997) qui suggère de faire appel à un processus de « diversification intragroupe » (p. 65) afin d'obtenir un panorama le plus complet possible d'un problème, d'un phénomène ou d'un groupe. Ce mode de diversification serait particulièrement approprié lorsque la recherche s'effectue au sein d'un milieu de travail, comme dans le cas de mon étude, c'est-à-dire « organisé par le même ensemble de rapports socio-structurels », soutient Pirès (1997, p. 71). La possibilité de diversifier l'échantillon s'avérait de plus extrêmement conséquente avec l'approche poststructuraliste de la thèse, laquelle met de l'avant la diversité des voix et des postures non seulement dans l'étude d'une problématique ou d'un phénomène (Alvesson et Sköldberg, 2001), mais dans sa construction même (Weedon, 1997). À la suggestion de Pirès (1997), j'identifiai par conséquent différents éléments de diversification qui m'apparurent significatifs. Ce sont :

- a) Le genre, souhaitant recueillir les paroles d'hommes et de femmes afin de documenter l'interpellation des interprètes aux discours à l'œuvre en danse selon ce critère. Je souligne toutefois que la proportion de danseurs comparativement aux danseuses, bien que largement sous les 50% dans mon échantillon, est légèrement plus élevée que celle du milieu professionnel selon les données du RQD³⁶. À noter également que tous les participant.e.s se sont désigné.e.s comme appartenant au sexe masculin ou féminin.
- b) L'âge, et ainsi le nombre d'années d'expérience en danse, que j'ai souhaité fluctuer entre le début de la carrière professionnelle et le moment de la reconversion. Selon Ranou et Roharik (2006, p. 17), la carrière de danseur.se s'échelonne sur plusieurs étapes : 1) une étape de formation, débutant assez souvent dès l'enfance étant donné les modes d'acquisition des compétences du métier; 2) les années de probation, permettant de faire sa place comme danseur.se professionnel.le reconnu.e; 3) la période de maturité professionnelle, là où les danseur.se.s travaillent le plus et ont les meilleurs salaires; et 4) l'étape de la reconversion. Puisque mon étude s'intéresse à la pratique professionnelle, j'ai exclu la possibilité de recruter des interprètes en formation, mais ai retenu celle d'inviter des participant.e.s se trouvant en tout début de carrière, d'autres à mi-carrière et d'autres encore en fin de carrière, soit possiblement près de la reconversion. Une participante, je l'ignorais et l'ai appris lors du premier entretien, venait tout juste de vivre une reconversion. Concernant les interprètes en début de carrière, trois jeunes danseuses ont accepté mon invitation à participer, mais aucun des trois danseurs masculins sollicités, malheureusement, n'a répondu. En dépit de cet écart à mes intentions de départ, l'échantillon reflète tout de même une variété en termes d'âge et d'expérience de travail (v.

³⁶ Les données du RDQ font état de 27 % d'hommes et 73 % de femmes alors que l'échantillon de mon étude présente 37% d'hommes et 63% de femmes. (Voir l'étude sur le portrait des conditions de pratique de la danse, disponible sur le site du RQD à l'adresse suivante : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/arts-scene/danseurs-choregraphes/danseurs-choregraphes.pdf>)

tableau 4.3 suivant), ce qui a permis de mettre en écho les « projets de soi » des interprètes avec les différentes étapes du parcours professionnel de même qu'avec la question générationnelle.

- c) Le statut d'emploi (pigiste ou salarié) est également apparu comme un critère valable puisqu'il sous-tend diverses caractéristiques pouvant agir, le présupposais-je, comme contraintes ou possibilités des « projets de soi » des danseur.se.s (pensons à la sécurité d'emploi associée au travail salarié ou à l'autonomie d'horaire et de contrats lié au statut de pigiste). Même s'il est souvent difficile d'associer les parcours individuels des interprètes avec un statut de travail en particulier puisque la plupart œuvre à la pige à un moment ou à un autre de leur carrière et que certains combinent les deux statuts simultanément, j'ai pu recruter cinq danseur.se.s, trois hommes et deux femmes, engagé.e.s au moment de l'entrevue et depuis plusieurs années comme salarié.e.s au sein d'une compagnie.

- d) La situation familiale, car je souhaitais que certains des participant.e.s aient des enfants afin de mieux cerner comment les interprètes féminines et masculins négocient leurs « projets de soi » en fonction de la parentalité. J'ai donc ciblé certain.e.s interprètes (cinq femmes et deux hommes) sachant qu'ils étaient aussi parents. Trois danseuses ont répondu positivement à mes demandes de participation alors que les invitations et rappels aux deux danseurs masculins sont demeurés sans réponse.

La stratégie employée afin de constituer l'échantillon est une question d'importance car ma posture est en quelque sorte en périphérie du milieu professionnel de la

danse³⁷. Il m'était donc difficile de discerner les interprètes susceptibles de répondre aux critères de sélection fixés, surtout en regard des jeunes interprètes que je connaissais peu ou pas. J'ai alors choisi de m'appuyer sur les conseils de deux personnes que je qualifierais de personnes clés en raison de leur posture dans le milieu professionnel³⁸. Je les ai rencontrées séparément et leur ai présenté les critères mentionnés plus haut. Elles m'ont ainsi aidée à composer une liste de 35 participant.e.s potentiel.le.s composée de 16 hommes et de 19 femmes, respectant ma diversification de critères.

J'ai débuté mon recrutement en invitant, dans un premier temps, douze candidat.e.s par courriel (exemple d'un courriel envoyé à une participante, *Annexe A*). Le message d'invitation contenait le thème de mon étude³⁹ et l'implication demandée, soit la participation à deux entrevues, une première sous la forme d'un récit de vie et une seconde pour laquelle j'aurais des questions légèrement plus ciblées permettant d'approfondir certains sujets apparus lors de la première entrevue, de même qu'un questionnaire à remplir. Quelques réponses positives me sont parvenues, mais plusieurs invitations sont alors demeurées sans réponse. Environ une dizaine de jours plus tard, j'ai envoyé un courriel de rappel aux participant.e.s qui n'avaient pas répondu puis ai contacté de la même manière dix autres participant.e.s. 22 invitations avaient donc été envoyées au total. Assez rapidement suivant ce deuxième envoi, je pouvais compter sur la participation de 16 interprètes, dix femmes et six hommes. J'ai alors décidé de mettre un frein aux invitations, gardant à l'esprit la possibilité d'ajouter quelques participant.e.s selon les données que j'allais recueillir ou les

³⁷ Je me considère effectivement en périphérie car j'ai étudié en danse dans les années quatre-vingt, mais me suis par la suite retirée du milieu pour revenir y travailler en recherche au début des années 2000. Je n'ai donc jamais fait partie du milieu professionnel en tant qu'interprète bien que mon expérience de formation professionnelle, suivie de mon expérience de recherche, m'aient permis de m'en approcher aussi près que possible.

³⁸ Répétitrices et enseignantes en formation professionnelle, elles ont été amenées à travailler avec un grand nombre d'interprètes de tous âges et expériences. Je les remercie grandement de leur collaboration.

³⁹ À noter que dans les communications écrites et lors des entretiens avec les participant.e.s, j'utilisais le terme de « réalisation de soi » qui me semblait plus proche du discours usuel que celui de « projet de soi », spécifiquement issu d'un travail de conceptualisation de Giddens (1991).

désistements possibles en cours de cueillette. Je souhaitais ainsi conserver l'échantillon ouvert afin de demeurer à l'affût de l'atteinte du point de saturation des données, c'est-à-dire lorsque l'ajout de nouvelles entrevues n'apporterait plus aucune nouvelle information pertinente, ce qui est en accord avec les modalités usuelles de la recherche qualitative. Bien que le nombre idéal d'entrevues permettant de rencontrer le critère de saturation soit impossible à affirmer avec certitude, ce nombre, croit Boutin (1997), pourrait se trouver autour de 15 entrevues.

Dans le cas présent, après avoir rencontré 16 participant.e.s et réalisé 31 entrevues, il m'est impossible de prétendre avoir atteint cet état de saturation. Ceci peut sans doute s'expliquer, dans un premier temps, par l'objet de ma recherche, un phénomène relativement complexe à circonscrire et pouvant englober un nombre important de dimensions, ce qu'indiquent d'ailleurs les thématiques identifiées pour le guide d'entretien et les catégories se dégageant de l'analyse, comme nous le verrons. Mais une autre explication semble pouvoir éclairer cette constatation. En fait, plus j'avancais dans mon analyse, plus l'idée de saturation des données me semblait en conflit avec celle de la pluralité des identités qui caractérise le courant de recherche auquel cette thèse est associée et, notamment, avec la pluralité des voix et la complexité des « projets de soi » qui se dégageaient graduellement. C'est pourquoi, constatant la richesse qui émergeait des entrevues réalisées et les croyant à même d'offrir un matériau apte à susciter une analyse à la fois riche et novatrice des « projets de soi » en danse, j'ai choisi de mettre fin à la cueillette de données et d'ainsi privilégier, dans le temps consacré à cette thèse, une profondeur dans l'analyse.

Tableau 4.3 : Profil des participants

Pseudonyme	Âge	Genre	Années d'expérience				Statut d'emploi		Enfants
			- 5	5-15	15 +	Transition	Pigiste	Salarié	
Léo	62	H			√		√*		
Anna	49	F			√		√* ⁴⁰		
Dan	45	H			√			√	
Marcel	42	H			√			√	
Adrianna	41	F			√		√		1
Florence	38	F		√			√*		
Anne-Sophie	37	F		√			√		2
Annabelle	37	F		√		√			
Jacob	35	H		√				√	
Laurence	34	F		√			√*		
Kathy	34	F		√				√	1
Grégoire	34	H		√			√		
Matéo	30	H		√			√		
Thalia Joyce	29	F	√				√*		
Charlotte	28	F	√					√	
Émilie	25	F	√				√*		

4.4 Préparation et réalisation de la cueillette de données

Plusieurs considérations liées tant à la nature de mon objet de recherche qu'au courant de recherche dans laquelle cette étude s'inscrit ont influencé mes choix méthodologiques concernant la cueillette de données. D'abord, le « projet de soi » ne se présente pas comme un objet de recherche qui s'observe en action; il représente plutôt un processus, notamment discursif, au sujet duquel je souhaitais recueillir de l'information. Pour cette raison, l'entretien se montrait certainement la méthode de collecte d'informations la plus appropriée, laquelle, selon Baribeau et Royer (2012) :

⁴⁰ Les interprètes indiqués d'un astérisque (√*) ont toujours été pigistes, donc jamais salariés.e.s.

(...) plus que tout autre dispositif, permet de saisir, au travers de l'interaction entre un chercheur et un sujet, le point de vue des individus, leur compréhension d'une expérience particulière, leur vision du monde, en vue de les rendre explicites, de les comprendre en profondeur. (p. 26)

Une seconde considération était relative à la dimension biographique des « projets de soi », ceux-ci se déployant de manière continue tout au long de la vie, ce que je souhaitais être en mesure de capter. Enfin, une troisième concernait le fait que ces projets, dans mon étude, étaient rattachés à une activité professionnelle rémunérée, ce qui faisait apparaître un lien potentiellement signifiant avec les conditions matérielles d'existence. Ces considérations ont conséquemment motivé les trois étapes distinctes de ma cueillette de données, qui sont : a) un entretien biographique très peu structuré; b) un entretien semi-structuré visant à approfondir certaines dimensions précises identifiées tant par le travail théorique que par le premier entretien; et c) un questionnaire investiguant les conditions matérielles d'existence. Voyons ces trois étapes en plus de détails.

4.4.1 L'entretien biographique

J'ai choisi, comme première étape de ma cueillette de données, de faire parler les interprètes de la façon la plus ouverte possible sur leur propre parcours de vie. Je désirais donc, par ce premier entretien, recueillir la trajectoire individuelle des participant.e.s à partir des événements ou moments de leur vie qu'ils et elles jugeaient personnellement signifiants, de l'enfance (si désiré) jusqu'au moment de l'entrevue.

Cette première étape se situe dans la tradition de l'entretien biographique aussi appelé récit de vie selon les auteur.e.s (Bertaux, 2006; Burrick, 2010; Pineau et Jobert, 1989). J'ai choisi d'adopter le terme d'entretien biographique plutôt que celui de récit de vie car j'établis une distinction entre le récit de vie, associé à une méthodologie

spécifique impliquant le processus de recherche dans son ensemble⁴¹ et l'entretien biographique, que j'utilise ici en tant qu'outil de cueillette de données. La forme de l'entretien peut varier et être très ouverte, c'est-à-dire présenter peu d'interventions de la part de l'intervieweur.se ou être resserrée au sein d'une structure plus directive, semblable à celle de l'entretien semi-dirigé. Puisque ce premier entretien allait être suivi d'un second plus ciblé, j'ai choisi de laisser la parole le plus possible aux interprètes, ce qui est cohérent avec l'un des principes de la recherche féministe, la flexibilité. Il s'agissait ainsi, comme le suggèrent Ollivier et Tremblay (2000), de laisser une grande partie du déroulement de l'entrevue aux participant.e.s et, ainsi, de permettre qu'émerge une diversité de points de vue et d'expériences menant vers des directions n'ayant pas été nécessairement prévues. L'entretien biographique a donc constitué un espace discursif ouvert au sein duquel il leur était possible d'adopter les directions qu'ils et elles souhaitaient, d'accorder de l'importance à certains événements plus qu'à d'autres, de réfléchir à leur propre parcours et, ainsi, de se constituer « analyste de [leur] propre vie » (Martuccelli, 2006, p. 27). Il représente ainsi un moyen permettant l'expression et la captation de la pluralité caractérisant les réalités sociales et les identités, ce qui est entièrement en accord avec une approche poststructuraliste (Anadón, 2006; Fortin et Houssa, 2011; Alvesson et Skölberg, 2001). Ceci dit, il m'importe également de préciser, à l'instar de Bertaux (2006), que l'entretien biographique, même très ouvert, n'est pas sans direction aucune car le.la chercheur.e, en se présentant et en donnant les grandes lignes de son projet dès l'invitation à participer ou au début de l'entretien, suscite chez l'interviewé.e une certaine intériorisation qui se manifestera « sous la forme d'un filtre implicite à travers lequel il sélectionne (...) ce qui serait susceptible de répondre aux attentes du chercheur » (Bertaux, 2006, p. 49). Concernant la présente étude doctorale, ce filtre a pu apparaître dans l'esprit des participants dès le premier courriel d'invitation, qui indiquait le thème de ma recherche (la réalisation de soi) et le contexte de mon

⁴¹ Voir notamment Yelle et al. (2011) et Bertaux (2006) à ce sujet.

investigation (le milieu professionnel de la danse) de même que lors de l'entretien biographique, où j'ai pris soin d'exprimer ma posture féministe. Cette décision, qui a peut-être contribué à orienter la parole des participants, reflétait cependant ma volonté d'éthique et de transparence.

Consciente qu'une entrevue structurée de manière très ouverte puisse représenter une difficulté pour certaines personnes moins à l'aise avec la parole, je suis demeurée attentive au confort des participant.e.s et ouverte à la possibilité de questionner davantage ceux qui seraient moins à l'aise de s'exprimer librement. J'ai ainsi préparé une fiche offrant des repères que j'ai proposée au besoin à certains participants, ce qui m'a permis de limiter au minimum mes propres interventions (voir *Annexe B*).

En utilisant l'entretien biographique, mes objectifs étaient : a) de recueillir des récits témoignant des trajectoires individuelles et singulières des participant.e.s; b) d'observer similarités et différences entre ces trajectoires; c) d'identifier des thèmes déjà présents ou absents de mon travail théorique. Cette première étape de la cueillette de données m'a notamment servie à préciser les questions à poser au sein d'un second entretien, semi-dirigé cette fois, visant à approfondir divers enjeux ayant pris relief dans le processus de recherche.

4.4.2 L'entretien semi-dirigé

L'entretien semi-dirigé représente mon deuxième outil de cueillette de données. Suivant de nombreux allers-retours entre l'examen des écrits en danse et l'élaboration théorique de mon objet de recherche, j'ai d'abord constitué un guide d'entretien tablant sur neuf grandes thématiques que j'ai postulées comme étant cofondatrices des « projets de soi » des interprètes. Ce sont : 1) l'entraînement; 2) le contexte artistique; 3) les conditions de travail; 4) les relations de travail; 5) le genre; 6) le

rapport au travail; 7) les blessures; 8) la vie privée et 9) la vie associative. Ce guide d'entretien peut être qualifié de générique (voir Annexe C) dans le sens où il allait éventuellement être personnalisé, pour chaque participant.e, en fonction des données recueillies lors de l'entretien biographique. D'après Patton (2002), le guide d'entretien peut être remodelé pour pouvoir harmoniser le choix des questions selon la personne rencontrée et, ainsi, autoriser un maximum de souplesse dans la conduite de l'entrevue. Dans mon cas, il s'agissait également d'harmoniser les deux entretiens afin que cette deuxième entrevue rende possible l'ajout de données pertinentes me permettant de répondre à mes questions de recherche. Suivant cette possibilité de remodelage du questionnaire, chacune des entrevues semi-dirigées fut d'abord précédée d'une écoute de l'enregistrement de l'entretien biographique réalisé avec ce même participant puis d'une réécriture partielle du guide d'entrevue à la lumière de ce premier entretien. L'ensemble des entrevues réalisées jusqu'alors fut également considéré à chacune des réécritures du guide. Des questions non-abordées lors de l'entretien biographique furent ainsi ajoutées et d'autres éliminées (voir à titre d'exemple le guide pour l'entretien semi-dirigé réalisé avec Matéo, *Annexe D*).

4.4.3 Le questionnaire

Un questionnaire me permettant d'investiguer, outre l'âge et le genre, des questions telles le niveau d'étude, l'expérience professionnelle, la situation maritale et parentale, le revenu annuel, le revenu total du ménage, l'alternance contrats/arrêts de travail, (etc.), a fourni des données concernant les conditions de vie et de travail des participant.e.s, lesquelles, sans refléter de façon représentative les caractéristiques de l'ensemble de la population de danseur.se.s contemporain.e.s montréalais.es, me permirent de considérer l'interdépendance des dimensions subjectives et objectives non seulement du travail, comme le suggèrent Hall et Chandler (2005), mais plus largement, des « projets de soi » dans leur globalité. Ce questionnaire était remis aux

participants à la fin de l'entretien biographique. Je leur demandais de le rapporter, dument rempli, lors du second entretien (voir *Annexe E*).

4.5 Considérations éthiques

La cueillette et le traitement des données ont été réalisés conformément au protocole d'éthique du Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM, suite à la demande et l'obtention d'un certificat d'éthique. Bien que la conformité au protocole uqamien d'éthique soit incontournable, cette préoccupation était pour moi fondamentale car en tant que chercheure féministe, je considère l'inégalité des pouvoirs comme un enjeu fondamental de la recherche. Des mesures touchant le déroulement des entrevues, les modalités de consentement de la participation à l'étude et le respect de l'anonymat ont ainsi été convenues avec les participant.e.s afin de minimiser les risques d'inconfort (voir *Annexe F*).

Tous les entretiens, biographiques et semi-dirigés, se sont déroulés entre septembre 2012 et mars 2013 dans un lieu et un moment à la convenance des participant.e.s. Ils furent d'une durée d'une heure quinze en moyenne, certains dépassant légèrement une heure trente. Un seul candidat s'est désisté après la première entrevue; il n'a ni rempli le questionnaire, ni participé à l'entrevue semi-dirigée.

4.6 L'analyse des données

J'ai emprunté, pour l'analyse de mes données, une approche inductive, ce qui est cohérent avec la recherche qualitative puisqu'une telle approche génère la production d'une compréhension holistique des phénomènes étudiés (Anadon et Guillemette, 2007). Contrairement à une approche déductive qui pose des hypothèses et en vérifie

la véracité avec les données, l'approche inductive suppose « qu'à partir de faits rapportés ou observés (expériences, événements, etc.), le chercheur aboutit à une idée par généralisation et non pas vérification d'un cadre théorique préétabli » (Blais et Martineau, 2007, pp. 4-5). L'approche inductive s'avère en outre extrêmement cohérente avec mon objet de recherche, les « projets de soi » d'interprètes en danse contemporaine, objet pouvant être qualifié d'exploratoire dans le sens où Blais et Martineau (2007) le définissent, c'est-à-dire n'étant pas circonscrit par des catégories déjà existantes. Mon travail d'analyse s'est réalisé en fonction de deux grandes étapes, la première s'appuyant sur l'approche inductive générale telle que suggérée par Blais et Martineau (2007), la seconde par le processus d'écriture analytique décrit par Paillé et Mucchielli (2012).

4.6.1 L'approche inductive générale

Plusieurs auteur.e.s ont développé des méthodes d'analyse qualitative s'appuyant sur un processus inductif. Paillé et Mucchielli (2012), Miles et Huberman (2003, 2014) ou encore Alvesson et Skolberg (2000) offrent des guides importants permettant de poser des repères pour ce type d'analyse. Mes lectures m'ont toutefois amenée à préférer la version synthèse que font Blais et Martineau (2007), qui permet d'appréhender l'approche inductive comme une méthode générale d'analyse plutôt que comme une approche ancrée au sein d'une tradition de recherche spécifique à l'exemple de l'analyse du discours ou de l'analyse par théorisation ancrée. J'ai ainsi été en mesure de m'appuyer sur plusieurs repères afin, comme elles le suggèrent, de « donner un sens à un corpus de données brutes mais complexes, dans le but de faire émerger des catégories favorisant la production de nouvelles connaissances » (p. 2). Blais et Martineau (2007) déclinent quatre grandes étapes devant faire partie de la démarche inductive, lesquelles seront repérables dans la démarche dont je rends compte dans les prochaines lignes. Il s'agit de : 1) la préparation des données brutes,

qui correspond à la création de fichiers pour chacune des entrevues; 2) la lecture attentive et approfondie des entrevues; 3) l'identification de grandes catégories; et 4) le raffinement des catégories identifiées, par le biais de la constitution de sous-catégories puisant à même les nuances et les points de vue contradictoires présents dans le matériau.

4.6.1.1 Préparation des données brutes : transcriptions et corroborations

L'analyse a débuté dès la transcription des premiers entretiens réalisés. Les entrevues ont été transcrites par moi-même ainsi que par trois étudiant.e.s engagé.e.s afin de m'assister dans cette tâche⁴². Il et elles ont signé un formulaire de consentement à la confidentialité (voir *Annexe G*). J'ai élaboré un code de transcription que nous avons partagé, qui respectait l'anonymat des participant.e.s, mais aussi les hésitations, silences, rires et autres manifestations témoignant de l'atmosphère de la rencontre (voir *Annexe H*). Même si je n'ai transcrit qu'une partie des entrevues, je les ai toutes écoutées attentivement en lisant les transcriptions effectuées par les assistant.e.s et en prenant note, dans mon journal de recherche, de certaines impressions préliminaires que me laissaient les propos des interprètes. Cette étape, correspondant à la première étape identifiée par Blais et Martineau (2007), a favorisé une première rencontre avec le matériau que je considère hautement pertinente, parce qu'elle m'a permis de me familiariser avec les propos des interprètes, sans être tentée de leur accoler prestement un sens. J'ai ensuite transmis les transcriptions aux participant.e.s par envois courriels, entre un et trois mois suivant la réalisation des entrevues, pour fins de corroboration. Les participant.e.s ont alors eu la possibilité de changer ou d'enlever des passages de l'entrevue et de corriger les erreurs s'étant possiblement glissées dans la transcription. Tous et toutes ont répondu dans les délais prescrits, sauf quelques

⁴² Je remercie d'ailleurs vivement Marie-Jeanne Gagnon, étudiante en lettres au Cégep Saint-Laurent et Laurence Gagnon, étudiante en travail social à l'UQAM, de même que Martin Chadouin, étudiant en ergonomie à l'UQAM, pour leur importante collaboration à la transcription des entrevues.

exceptions. Plusieurs participant.e.s ont profité de ces échanges courriels pour partager leurs impressions sur l'entretien lui-même ou encore pour ajouter des informations s'étant manifestées plus tard à leur esprit. Ces commentaires ont été ajoutés aux *verbatim* pour fins d'analyse. Ceci m'apparaît être une illustration notable de la forte réflexivité mobilisée par les participant.e.s dans le processus de la recherche. J'ai conservé tous les courriels de retour, qui servent ainsi de justification de la corroboration (voir un exemple, *Annexe I*).

4.6.1.2 Lecture attentive et approfondie des entrevues

Mon travail d'analyse avait donc débuté dès les tout débuts de ma collecte de données, ce qui est assez typique des procédés propres à la recherche qualitative. L'écoute des entretiens biographiques assistant l'élaboration des entretiens semi-dirigés m'a ainsi menée à réaliser des versions condensées de ces entrevues, procédé que Blais et Martineau (2007) associent à la deuxième étape de l'analyse inductive (voir *Annexe J*). Ces résumés allaient me servir non seulement dans la préparation des entretiens à venir, mais également dans ce que les auteures appellent la « rétention des informations pour chaque participant » (Blais et Martineau, 2007, p. 6). Prenant ainsi la forme d'un récit en accéléré des parcours de chacun.e, ils m'ont permis de me familiariser et de m'approprier le contenu des entrevues. Cette condensation des entretiens biographiques n'est pas sans point commun avec une étape de la méthode d'analyse des récits de vie suggérée par Bertaux (2006), celle de la reconstitution d'une structure diachronique des récits. Parce qu'un entretien biographique est en grande partie spontané et ne suit jamais un ordre parfaitement linéaire, mais est toujours entrecoupé de bonds en avant et de retours en arrière, cet exercice de replacer les événements, non pas tant en termes de dates, mais en termes « d'avant » et « d'après » (Bertaux, 2006, p. 75) m'a permis de tracer une ligne du temps pour chacun, puis de repérer, dans la mise en parallèle de tous les entretiens, les similarités

et dissonances entre les parcours. Cette première étape a donc contribué à documenter avec plus de précisions les parcours distincts des hommes et des femmes en danse, que ce soit concernant l'âge auquel ils ont commencé à danser, le moment de leur entrée dans la profession, le rythme d'obtention des contrats ou les événements signifiants de leur vie de danse et de leur vie hors danse.

4.6.1.3 Le travail de catégorisation

Dès que j'ai eu en mains les transcriptions de quelques entretiens biographiques et de quelques entretiens semi-dirigés, j'ai initié l'étape de catégorisation. Avant d'utiliser le logiciel QDA Miner qui allait me permettre de coder l'ensemble des entrevues, j'ai d'abord relu avec attention ces quelques verbatims en travaillant à repérer des unités de sens, c'est-à-dire en associant des segments de textes à des mots-clés pouvant représenter des catégories. De cet exercice ont été dégagées 16 grandes catégories préliminaires, ce qui correspond à l'étape trois de l'analyse selon Blais et Martineau (2007). Les voici énumérées : étapes du parcours; réalisation de soi; âge/âgisme; signification/perception/définition de la profession; entraînement; conditions artistiques; conditions de travail; relations de travail; danse et collectivité; différences de genre; défis et difficultés; plaisir/bonheurs/moments de grâce; projets professionnels; rapport au travail; rapport à soi; vie privée. Ces catégories m'ont permis de procéder au codage en m'assistant du logiciel QDA miner, lequel, graduellement, m'a menée à l'étape de raffinement des catégories. Lors du codage, certaines catégories ont été ajoutées, d'autres supprimées, d'autres encore refondues et les catégories restantes se sont vues dotées de sous-catégories selon les propos contradictoires ou explicatifs des participant.e.s (en guise d'exemple, la catégorie « relations de travail » a été fusionnée avec celle des « conditions de travail », qui est passée à 12 sous-catégories). À la fin de cette étape, le nombre de grandes catégories demeurait assez important. Blais et Martineau suggèrent de terminer l'étape du

raffinement en ayant réduit les données de façon à ce qu'elles correspondent à un nombre se trouvant entre trois et huit afin d'être en mesure de créer un modèle. J'en avais toujours plus d'une douzaine. Le raffinement souhaité n'était pas parfaitement atteint.

J'ai néanmoins fait le choix de poursuivre l'analyse en fonction de ces catégories, révisant les résumés du logiciel d'analyse QDA en y insérant mes réflexions ainsi que des références à divers écrits d'auteur.e.s que je souhaitais mettre en relation avec les thématiques identifiées. Suivant cette étape, j'ai commencé à rédiger le chapitre devant être consacré à la communication des résultats, explorant trois premières thématiques résultant de mon travail de réduction des données. Ce travail de rédaction s'est avéré ardu et ennuyant. Tout en avançant dans la trentaine de pages que j'allais produire, j'avais l'impression d'effleurer les thématiques qui, pour la plupart, semblaient m'échapper. J'ai finalement soumis mon travail à ma directrice, la mettant en garde du caractère ennuyant de ma production écrite. Elle en convint sans complaisance et je l'en remercie. De retour à ma table, il me fallait reprendre mes données et poursuivre le travail de raffinement, c'est-à-dire travailler à distiller cette importante quantité d'informations, que je savais pourtant extrêmement riches. En plus de continuer à porter mes questions de recherche, je devais me poser les questions suivantes, comme le formulent si justement Paillé et Mucchielli (2012) : « Qu'y a-t-il à décrire, rapporter, constater, mettre en avant, articuler relativement au matériau d'étude? » (p. 191). Car je le pressentais, dans ce qui m'apparaissait comme une mer de données, se trouvait l'équivalent d'une huile essentielle que je n'étais pas encore arrivée à appréhender. Il m'apparut extrêmement clairement, à ce moment, que j'avais accordé une valeur analytique trop importante à encore trop d'éléments du matériau. Puis une autre question me taraudait : quels étaient les moments que les interprètes considéraient comme étant les plus signifiants de leur réalisation de soi?

Gardant en réserve mes résumés QDA annotés, j'ai choisi de reprendre les condensés des entretiens biographiques réalisés au début de mon travail de terrain, puis j'ai effectué un condensé de chacun des entretiens semi-dirigés en tenant compte des principaux thèmes ayant émergé de mon codage. Cette vision concise des entrevues m'a permis de réduire le nombre de grandes catégories de 12 à huit. J'ai par la suite réalisé un fichier « panorama » pour chacun.e des participant.e.s regroupant les condensés de l'entretien biographique et de l'entretien semi-dirigé (voir *Annexe K*). Ces panoramas, tenant sur une à deux feuilles de format légal pour chacun.e des interprètes, ont pris place sur un immense babillard de mon bureau (voir *Annexe L*). Non seulement pouvais-je les consulter d'un coup d'œil et m'en imprégner, mais cette présence à la fois spectrale et visuelle des interprètes dans mon espace de travail m'a permis, d'une certaine manière, d'établir (de nouveau) un dialogue avec chacun.e des participant.e.s à travers les données recueillies. Un travail de résonance prit place, notamment par l'entremise de maintes relectures de ces panoramas et des morceaux d'entretiens auxquels ils référaient. Prit graduellement du relief une série de moments signifiants qui trouvèrent tous leur place à l'intérieur de quatre dimensions que je qualifierais de grandes catégories de l'étape de raffinement finale. Ce sont : les étapes charnières des parcours biographiques; les différents cas de figure de l'interprète-créateur (associé au rapport entre interprétation et création, fondateur de l'organisation du travail); l'interface entre la vie personnelle et la vie professionnelle; la conjugaison entre subjectivité et collectivité. Ces grandes dimensions pouvaient enfin englober les informations partagées par les participant.e.s qui s'avéraient pertinentes pour répondre à mes questions de recherche. Or mon travail d'analyse était loin d'être terminé.

4.6.2 L'analyse en mode d'écriture

Selon Paillé et Mucchielli (2012), « c'est en écrivant que plusieurs chercheurs réussissent le mieux à penser, à déployer l'analyse, à mettre à jour les significations et à exposer les liens entre les phénomènes » (p. 184). L'analyse en mode d'écriture, puisque c'est ce dont il s'agit, s'avère alors « le moyen et la fin de l'analyse » (p. 184), c'est-à-dire qu'elle permet non seulement de communiquer le travail d'analyse, mais substantiellement de le développer. C'est ainsi, suivant donc le mode de l'écriture analytique, que j'ai été à même de poursuivre l'analyse entamée par le travail de catégorisation. Selon Paillé et Mucchielli, « l'écriture comme praxis d'analyse » (p. 191) se réalise selon trois niveaux : 1) la transcription des données brutes (précédemment réalisée); 2) la transposition, par l'annotation des données de diverses formes d'essais de sens (précédemment amorcée); 3) la reconstitution, consistant dans l'écriture du texte final.

L'étape de catégorisation avait donné lieu à une déconstruction des récits bruts des interprètes, ce que Paillé et Mucchielli (2012) nomment une « décontextualisation du matériau, dans le sens où certaines informations, considérées comme plus significatives, sont retenues (...) en dehors de leurs divers contextes d'origine » (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 187). Souhaitant procéder à une reconstruction des moments signifiants de la réalisation de soi des interprètes, il me fallait alors recontextualiser ces récits et ainsi : 1) mettre ensemble, dans une forme continue, les différents bouts de texte formulés par un.e participant.e sur un même thème (souvenons-nous que mes données, bien que rapprochées pour l'étape de catégorisation, se trouvaient divisées à différents moments des deux entretiens, biographiques et semi-dirigés); 2) mettre en rapport les propos de plusieurs participant.e.s sur une même thématique, propos qui éclairaient cette dernière soit par leurs similarités ou par leurs contradictions. À cette étape, je me suis référée tout

autant aux catégories qu'aux données brutes, c'est à-dire aux verbatims complets d'entretiens auxquels je retournais régulièrement. J'ai ainsi construit des morceaux de récits, lesquels reproduisent avec le plus de justesse possible (ce qui, bien sûr, n'exclut pas ma propre subjectivité de chercheure), le sens énoncé par les participant.e.s lors des entretiens. Certains de ces récits reconstruits sont très longs, mais j'ai fait ce choix en quelque sorte inhabituel car les élaguer consistait à un affaiblissement de signification auquel je ne pouvais me résoudre. Les récits semblaient ne pouvoir prendre sens qu'en étant reconfigurés dans leur *gestalt* (à l'exemple du récit de Charlotte, section 5.2.1) ou encore lorsque les propos d'un nombre important d'interprètes étaient restitués (parfois jusqu'à dix à l'exemple de la section 5.4.3 sur la négociation salariale).

Les morceaux d'entretien ainsi reconstruits et m'apprêtant à me diriger vers la seconde étape de l'analyse, l'élaboration du texte final, j'ai d'abord effectué un léger détour (et retour) vers les auteur.e.s et concepts centraux de la thèse, que j'ai mis en relation avec les thématiques des récits créés à l'aide du logiciel de cartographie Scapple (voir *Annexe M*). En plus de me permettre de revisiter les fondements théoriques sur lesquels s'appuyait mon questionnement, cet exercice a servi à créer l'arrière-plan réflexif qui allait m'assister dans le travail d'écriture analytique à poursuivre.

J'ai initié l'étape suivante du travail en déposant d'abord, sur une page blanche et selon la thématique abordée, une ou plusieurs citations reconstituées des interprètes que je lisais et relisais, à l'affût de constats et de pensées émergentes, posant mes réflexions et notant diverses références à des écrits d'auteur.e.s. Suivant ce premier jet, lequel pouvait contenir entre 200 à 1000 mots (voir exemple, *Annexe N*), je retournais au début de la page puis reprenais lecture et écriture avec l'impression d'entrer plus à fond dans la compréhension, m'insérant entre les mots déjà posés,

déployant de nouvelles voies de réflexion à partir des idées élaborées, densifiant le texte préalablement inscrit. Je pourrais reprendre ici les mots suivants de Berger qui correspondent très justement au processus qui fut mien, car comme elle, « je me suis ‘laissée écrire’, à partir d’une mise en écho, fondée sur le mode de résonance » (Berger et Paillé, 2011, p. 78). Ce travail prit du temps, la rédaction du chapitre se développant, encore similairement à Berger, sur « plusieurs semaines, le texte étant relu et enrichi à de multiples reprises » (p. 79). Se complémentant de nuances et de commentaires permettant de préciser, d’explicitier, de reformuler et d’interpréter les données recueillies, l’exercice releva, certainement et « de plus en plus, d’un travail de théorisation » (p. 79). De ce long, et j’ajouterai fort agréable processus, fut donc créé en définitive « un texte final (...), une analyse qualitative, c’est-à-dire une proposition de compréhension de phénomènes, faite à un lecteur » (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 196). La présentation inhabituelle des citations, ces dernières étant disposées en début de section, suivie ensuite de mon travail analytique, témoigne de ce processus que j’ai ainsi choisi de cristalliser dans la forme finale du chapitre.

4.7 La validité de la recherche

Les critères de validité de la recherche qualitative se situent à un tout autre niveau que ceux exigés en recherche quantitative. Ils ont d’ailleurs été remis en question et intégralement repensés par les chercheur.e.s en raison notamment de l’importance accordée à la singularité des phénomènes de même qu’à l’inclusion de la subjectivité dans le déroulement de la recherche (Laperrière, 1997). De plus en plus de chercheur.e.s associent ainsi la validité de la recherche à la possibilité de témoigner avec clarté de la démarche entière de recherche et aux liens pouvant être montrés entre l’approche théorique, les questions de recherche et les méthodes de cueillette et d’analyse des données (Angermüller, 2006; de Gialdino, 2009; Koro-Ljungberg et al.,

2009). Je suis notamment d'accord avec le point de vue de Paillé et Mucchielli (2012) qui considèrent que si certaines méthodes plus classiques sont en mesure de laisser des traces pouvant être associés, pour certain.e.s, à la validité de la recherche, c'est-à-dire plus facilement repérables, plus systématiques et aussi plus logiques (comparativement à l'analyse en mode d'écriture notamment), « la validité, quelle que soit l'approche retenue, dépend plus du travail de nature discursive et textuelle que du travail de classement » (p. 185). Pour ma part, je me suis attachée à montrer ces liens tout au long du chapitre qui s'achève, en prenant d'abord soin d'énoncer clairement ma posture épistémologique, laquelle suppose un regard subjectif et partiel sur mon objet de recherche et en décrivant avec le plus de transparence possible les choix et le déroulement des opérations méthodologiques.

Afin que les lecteurs et lectrices puissent prendre acte des décisions théoriques et méthodologiques traversant, dans un processus dynamique, la recherche dans son ensemble, je les invite à consulter le Tableau 4.7, qui offre une vue synthétique de ces décisions :

Tableau 4.7 : Décisions théoriques et méthodologiques, synthèse 1

Objet de recherche	<p>« Projets de soi » d'interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine</p> <ul style="list-style-type: none"> • Exploratoire, c'est-à-dire n'étant pas circonscrit par des catégories existantes (Blais et Martineau, 2007) • S'inscrit dans une biographie personnelle et professionnelle au sein d'un environnement social spécifique
Approche théorique	<p>Approche poststructuraliste féministe</p> <ul style="list-style-type: none"> • Prise en compte de l'incertitude et de la pluralité caractérisant les « réalités sociales » et les identités (Fortin et Houssa, 2011) • Prise en compte des rapports entre la subjectivité, les discours, le genre et le pouvoir (Rail et al., 2010; Weedon, 1997)
Questions de recherche	<p>Comment s'expriment des interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine sur les contraintes et possibilités d'un « projet de soi » ?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comment les récits biographiques d'interprètes professionnel.le.s en danse contemporaines témoignent-ils des contraintes et possibilités des « projets de soi » ? • Quels impacts ont les discours à l'œuvre au sein de l'organisation du travail en danse sur les « projets de soi » des interprètes ? • Quels impacts ont les discours à l'œuvre au sein de la conjugaison travail et vie privée en danse sur les « projets de soi » des interprètes ?
Sélection des participants	<p>Diversification interne des critères de sélection</p> <ul style="list-style-type: none"> • Objectif : recueillir une diversité de voix et de postures en mesure d'éclairer la compréhension des « projets de soi » des participants
Méthodes de cueillette des données	<p>Entretien biographique</p> <ul style="list-style-type: none"> • Objectifs : a) recueillir des récits témoignant des trajectoires individuelles et singulières des participant.e.s, b) observer similarités et différences entre ces trajectoires; c) discriminer des thèmes déjà présents ou absents de mon travail théorique. <p>Entretien semi-dirigé</p> <ul style="list-style-type: none"> • Objectif : recueillir des données additionnelles me permettant de répondre à mes questions de recherche et, ainsi, d'approfondir les dynamiques individuelles et sociales potentiellement fondatrices des « projets de soi » des interprètes <p>Questionnaire</p> <ul style="list-style-type: none"> • Objectif : recueillir des données concernant les conditions d'existence des participant.e.s
Analyse des données	<p>Analyse inductive générale</p> <ul style="list-style-type: none"> • Faire émerger des catégories à partir de données brutes afin de donner un sens à l'objet étudié (Blais et Martineau, 2007) <p>Analyse en mode d'écriture</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reformuler, expliciter, interpréter, théoriser le matériau à l'étude par l'acte créateur et communicateur de l'écriture (Paillé et Mucchielli, 2012).

CHAPITRE V

RÉSULTATS ET DISCUSSION

Le présent chapitre est consacré à la présentation des résultats et de leur analyse permettant de répondre à la question de recherche suivante : Comment s'expriment des interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine sur les contraintes et possibilités d'un « projet de soi »?

Les résultats sont divisés en fonction de quatre grandes catégories ayant émergé de l'analyse, catégories qui représentent les lieux névralgiques des possibilités et contraintes exprimées par les interprètes. Ce sont : 1) les étapes charnières des parcours professionnels (entrée, maintien, reconversion); 2) les différents cas de figures de l'interprète-créateur (associé au rapport entre interprétation et création, fondateur de l'organisation du travail de la danse); 3) les rapports entre vie personnelle et vie professionnelle; et 4) la conjugaison entre subjectivité et collectivité.

5.1 « Projets de soi » et parcours professionnels : entrée, maintien, reconversion

5.1.1 Quand la profession s'impose

... dès l'enfance :

Anna (49 ans) : Très jeune j'ai su que c'était ça que je voulais faire. Vraiment jeune. Ça n'a pas été quelque chose que « Bon, peut-être... ». (...) J'avais toujours su, mais là, rendue à la formation professionnelle, je le savais encore plus.

Charlotte (29 ans) : C'était clair que c'est ça que je voulais faire. J'savais pas encore par quel chemin ça allait se faire, (...) mais dans le profond de moi-

même, c'était très clair que c'était ça. Je me voyais pas faire autre chose, c'est là depuis que j'suis petite.

...sur le chemin :

Émilie (25 ans) : C'est bizarre, c'est comme si c'était pas des décisions... Pourtant j'en ai pris une décision, de venir ici [danser à Montréal]. Dans ma sensation, c'est pas un truc « OK, j'ai CHOISI la danse! ». Pas du tout. C'est assez drôle. Je sais pas pourquoi, ça s'est fait plus comme ça, dans ce qui se présentait.

Laurence (34 ans) : Des fois je me demande si c'est un choix d'en faire carrière. (...) Dans le sens qu'il y avait des opportunités de danser et j'y suis allée, ça me tentait. Je suis un peu allée avec le *flow*. Mais j'ai toujours suivi le filon de la danse. J'ai pas un moment donné de ma vie choisi de dire « Ok, mon choix c'est vraiment ça. »

Kathy (34 ans) : J'ai jamais eu l'idée d'en faire carrière. J'étais très impressionnée par les gens qui en faisaient carrière, mais je peux pas dire que c'était mon but parce que tout le monde me disait « ah, c'est tellement dur, c'est juste, les grands élus qui peuvent en faire carrière ». Ça fait que je me disais toujours « j'vais aller le plus loin que j'peux ». C'était toujours la curiosité puis le fait de voir si j'étais capable de passer l'autre échelon qui faisait que j'y allais.

Annabelle (37 ans) : Mon père est un scientifique, et moi (...) à chaque fois que je pouvais prendre un cours de n'importe quoi d'autre, je le prenais. Ça fait que je me suis dit « ah! ça tombe bien, il y a un programme de danse qui est comme un Cégep. Je vais y aller, puis après on verra! ». Mais après ça, t'as fait ça pendant trois ans, puis ils te disent « vous allez être professionnels! ». Tu te dis « ah! bon, je vais devenir professionnelle en danse, OK! ». Mais t'as pas trop d'idées de ce que ça veut dire, t'as 18 ans!

Anne-Sophie (37 ans) : Le chemin était déjà là donc j'ai fait ça, mais c'est seulement maintenant que je réalise l'intérêt. (...) Mon désir était là, mais les choix se sont faits par eux-mêmes.

Matéo (30 ans) : J'ai été de la première année du DEC à LADMMI et (...) là, j'ai compris que, ça existait une carrière en danse. Déménager puis baigner dans un monde déjà professionnel, ça a fait : « Ah! Ça l'air que c'est ça qui arrive ».

Grégoire (34 ans) : Même si ça n'avait été jamais clair, on dirait que c'est venu naturellement, simplement sans qu'il y ait eu un choix délibéré « je veux faire ça et je m'en vais faire ça! ». C'est un parcours qui m'a amené là, naturellement, comme si j'y étais destiné un peu. Ça paraît peut-être bizarre et ésotérique de dire ça, mais ça m'interpelait et un chemin m'y a amené... en douceur, je dirais

même.

Florence (38 ans) : J'avais la danse à l'école secondaire, puis à l'école de danse, un cours de débutant, mais rapidement, j'ai fait l'audition pour faire partie de la jeune troupe, puis là, de la jeune troupe à la troupe. Tout ça a déboulé presque du jour au lendemain. Puis j'ai commencé à enseigner un an et demi plus tard, comme assistante. C'est vraiment devenu l'intérêt principal de ma vie en très peu de temps. Comme si c'était la danse qui m'était tombée dessus, plutôt que moi qui l'avais choisie. Ça allait de soi.

Apparaissant comme une première surprise de cette étude, l'entrée dans la profession, mises à part les deux premières citations, n'est que rarement exprimée par les participant.e.s comme une révélation vocationnelle incontournable. Bien que les récits d'Anna et de Charlotte laissent voir ce que François (2010) appelle une « logique d'évidence et de révélation » (p. 3), ceux des autres participant.e.s expriment que le projet professionnel de la danse s'est plutôt construit au fil du temps, sans moment décisif précis de la part des interprètes, en fonction des événements s'enchaînant quasi selon les circonstances. Il apparaît suivant une suite de hasards, bien plus qu'en tant que résultat d'une vocation prédestinée⁴³.

Ce résultat est contraire à ceux de plusieurs autres études en danse (Ranou et Roharik, 2006; Sorignet, 2010; Turner et Wainwright, 2003). Dans les études empiriques de Sorignet (2010) en danse contemporaine ou de Turner et Wainwright (2003) en danse classique, les propos recueillis sont en très grande majorité semblables à ceux d'Anna et de Charlotte. Ils expriment non seulement une forme de prédestination au métier, mais un réel coup de foudre ressenti dès les premiers cours, ce qui s'avère plutôt en accord avec les représentations romantiques associées aux professions artistiques, soutiennent Turner et Wainwright. Si ces chercheurs y ont déposé, au-delà d'une illumination strictement individuelle, les signes d'une construction collective de la

⁴³ Remarquons ici que l'idée de prédestination n'est pas totalement exempte des huit dernières citations. Grégoire y fait notamment référence lorsqu'il s'exprime sur la « douceur » de son parcours, comme s'il y était « un peu destiné ». Le « un peu » a son importance, car il apporte une demi-teinte que les récits d'Anna et de Charlotte n'expriment pas.

vocation, c'est qu'ils ont repéré divers mécanismes construisant et renforçant l'attachement vocationnel des interprètes envers la danse au sein même des contextes de formation et de pratique professionnelle. Or, ce qui surprend des propos des participant.e.s de la présente étude, c'est que les interprètes se sont en grande majorité distancié.e.s d'une telle rhétorique de révélation, que ce soit concernant leurs toutes premières expériences en danse ou leur entrée dans la profession. Certain.e.s ont ainsi mentionné avoir ressenti de l'indifférence, même de l'aversion lors de leurs premiers cours, délaissant parfois l'activité quelques années avant d'y revenir un peu plus tard, à l'exemple d'Annabelle : « Ma mère m'avait inscrite dans un cours de ballet avec une de mes amies de cette école-là puis j'avais vraiment détesté ça. On était en petits collants blancs, puis la prof était bien solennelle... Non, ça passait pas pantoute pour moi [rires] ».

Avancer sur le chemin par « curiosité » (Kathy), suivre tranquillement un « filon » (Laurence) ou encore découvrir que finalement, « ça a l'air que c'est ça qui arrive » (Matéo) laisse croire que l'entrée dans la profession, pour une majorité d'interprètes interviewé.e.s, ne correspond pas à ce que Giddens appelle un « *fateful moment* » (1991, p. 113), que je traduirai ici par un moment décisif du parcours de vie. Selon ce dernier, les parcours individuels constitutifs des « projets de soi » propres aux sociétés contemporaines sont jalonnés de moments décisifs au sein desquels les individus prennent acte de nouvelles éventualités, y réfléchissent et se positionnent :

Fateful moments are time when events come together in such a way that an individual stands, as it were, at a crossroads in his existence (p. 113). Since fateful moments, by definition, are highly consequential, the individual feels at a crossroads in terms of life-planning. (p. 142)

Concernant tout autant les sphères personnelle et professionnelle de l'existence et touchant aussi bien le travail, la vie amoureuse, les naissances d'enfants que les lieux

de vie, ces moments « carrefours » deviendraient l'occasion, soutient le sociologue, d'analyser le chemin parcouru afin de mieux orienter le futur par l'actualisation réfléchie et stratégique d'un plan de vie. Selon Giddens (1991), la capacité de planifier sa vie représenterait une caractéristique centrale et incontournable de nos sociétés contemporaines alors que tant de choix s'offrent aux individus :

In a world of alternative lifestyle options, strategic life-planning becomes of special importance. (...) Life plans are the substantial content of the reflexively organised trajectory of the self. Life-planning is a means of preparing a course of future actions mobilised in terms of the self's biography. (p. 85)

Les récits des participant.e.s semblent avoir très peu en commun avec une telle planification. Une première explication pouvant être posée à cette étape concerne la question soulevée par Giddens des nombreuses possibilités offertes par les sociétés contemporaines et parmi lesquelles il faut choisir. Comme les interprètes l'ont tous et toutes indiqué à divers moments des entrevues, la pratique de la danse mobilise dès le tout début, donc dès l'enfance ou l'adolescence pour presque tous⁴⁴, une grande partie du temps destiné aux loisirs, que ce soit par les cours de soir ou de week-end ou encore par les spectacles à préparer en fin de semestre, quand ce n'est pas celui du temps scolaire lui-même dans le cadre des programmes danse-étude. Voici ce qu'en dit Charlotte : « J'ai commencé à 11 ou 12 ans à vivre comme une professionnelle de la danse. Je faisais cinq à six heures de danse par jour, plus exceller à l'école, plus les répétitions le soir, ça fait qu'on n'avait pas une vie normale, on n'était pas des jeunes normaux ». Même lorsque les cours se déroulent dans le cadre du loisir, les possibilités se multiplient rapidement, que ce soit faire partie de la troupe (une activité souvent hors des cours réguliers), s'inscrire à des stages intensifs durant l'été ou encore enseigner très tôt, souvent dès 12 ou 14 ans, aux plus jeunes élèves de

⁴⁴ Parmi les participant.e.s de mon étude, la moyenne d'âge de début pour les femmes est de 6,7 ans et pour les hommes de 16,3. Un seul homme a commencé à danser dans l'enfance, à l'âge de huit ans, les autres à 15, 16, 17, 18 et 25 ans. Pour les femmes, une danseuse a commencé à danser à trois ans, deux à cinq ans, trois à six ans, deux à sept ans, une à huit ans et une à 14 ans.

l'école. Voyons d'ailleurs ce qu'a répondu une enseignante à Matéo, alors âgé de 15 ans qui, « après avoir passé la semaine au studio, du lundi au vendredi », s'objectait à l'idée d'aller enseigner la danse à deux heures et demi d'autobus de sa petite ville les samedis matin, ce qui lui faisait manquer les sorties du vendredi avec les amis : « Matéo, si tu fais une carrière en danse, tes amis, c'est la danse ». Les années d'apprentissage non-professionnel se succèdent donc de la sorte jusqu'à ce qu'advienne la possibilité de s'inscrire dans une formation professionnelle ou celle d'obtenir un premier contrat professionnel ou semi-professionnel. C'est à peu près le cheminement que décrit Florence dans son récit : « Tout ça a déboulé presque du jour au lendemain. C'est vraiment devenu l'intérêt principal de ma vie en très peu de temps. Puis j'ai commencé à enseigner un an et demi plus tard ». Les jeunes danseur.se.s ont donc très peu de temps disponible pour développer une variété d'intérêts, sans compter que la prédominance des activités de danse dans la vie des participant.e.s à un moment précoce de leurs parcours laisse possiblement une place encore plus importante au discours vocationnel, comme le soutiennent Turner et Wainwright (2003). Le projet professionnel de la danse résulte vraisemblablement, comme plusieurs auteur.e.s l'ont montré, d'une construction progressive en grande partie façonnée par le contexte éducatif.

Ceci dit, cette distanciation avec laquelle les participant.e.s abordent le (non) choix de la profession a peut-être également sa source dans l'incertitude qui caractérise cette profession, pour laquelle les emplois sont rares et extrêmement précaires. Elle résonne en fait avec une étude réalisée par Laillier (2011) qui a analysé les parcours de danseur.se.s de l'Opéra de Paris. Celui-ci observe une recomposition discursive des ambitions professionnelles des interprètes sous la forme d'une « rationalisation spécifique » (p. 494), leur permettant de reformuler leurs propres désirs envers la profession tout en minimisant les désenchantements possibles. Il est toutefois intéressant d'observer que dans le cas des danseur.se.s de l'Opéra, la recomposition

fonctionne dans le sens inverse de celle des danseur.se.s participant à mon étude. Alors que ces dernier.ère.s semblent presque étonné.e.s de se trouver dans une carrière professionnelle en danse, pour les danseur.se.s de l'Opéra, il y a croyance forte de réussir d'abord, puis recomposition permettant de justifier ce qui est perçu comme un échec, comme dans le cas de ces interprètes qui n'ont pas été choisis comme solistes et sont demeurés danseur.se.s du Corps de ballet. Dans un cas comme dans l'autre, il est néanmoins possible de déceler une stratégie prenant appui sur la « tension entre les aspirations (...) qui sont socialement entretenues, et l'incertitude de leur réalisation » (Lailier, 2011, p. 499).

Si les propos des interprètes sur le (non) choix de la profession sont assez unanimes, peu importe le genre ou l'âge des participant.e.s, une analyse du chemin menant à ce (non) choix permet de relever des différences genrées plutôt marquées. Les récits des interprètes masculins, à la différence de ceux de leurs collègues féminines, révèlent que ceux-ci ont tous été fortement soutenus par les écoles de danse dès les débuts de leurs parcours, que ce soit au sein des écoles de loisirs ou de formation professionnelle. Matéo et Grégoire ont tous deux été encouragés par leurs enseignants à suivre plusieurs classes à rabais, sinon gratuitement (« parce qu'ils avaient envie d'encourager le fait d'avoir des garçons en ballet, donc c'était un prix vraiment très modique pour l'ensemble des cours que je prenais à l'école », dira Grégoire) et à s'inscrire à des stages semi-professionnels et professionnels dès les débuts de leur apprentissage (« ma prof de danse m'a emmené au [programme de stage semi-professionnel] alors que j'avais 11 ou 12 ans. Puis j'y suis allé trois années de suite », raconte Matéo). Toujours soutenus par leurs enseignants, ils ont commencé à enseigner lorsqu'ils étaient très jeunes, 13 ans pour Matéo et 15 ans pour Grégoire⁴⁵. Comment, suivant de tels débuts de parcours, ne pas associer le fait d'être ainsi encouragé, voire porté par plusieurs figures influentes, au terme de « douceur » utilisé

⁴⁵ Ce qui fût par ailleurs le cas de quelques filles, notamment d'Annabelle qui a commencé à enseigner à 13 ans.

par Grégoire pour qualifier son propre cheminement préprofessionnel en danse?

Beaucoup moins choyées que les garçons par les écoles de loisir ou de formation, la plupart des danseuses interrogées évoqueront le doute plutôt que la douceur pour qualifier leur cheminement vers la profession. À l'exception de Charlotte et d'Anna qui ont toujours su qu'elles voulaient être danseuses, le fait même de s'inscrire dans une formation professionnelle n'apparaît pas encore comme un réel choix de carrière pour plusieurs d'entre elles. C'est le cas de Kathy qui dit s'être inscrite surtout par curiosité, afin de voir jusqu'où elle allait pouvoir se rendre. C'est également le cas de Florence qui, à un autre moment de l'entrevue, a indiqué avoir préféré taire son désir de devenir danseuse pour plutôt affirmer celui de devenir enseignante. Elle soutient s'être un peu cachée derrière cette prétention à l'enseignement en raison de la crainte de ne pas réussir : « Je ne pouvais pas dire que je m'en allais pour être interprète en danse, c'était impensable. Donc c'était une façon de me protéger, de dire que c'était pour enseigner ». Ne pas réellement choisir, mais y aller « pour voir » permet sans doute de ne pas être trop déçue, en particulier dans le cas des interprètes féminines qui, en surnombre, sont soumises à une sélection féroce sur le marché de l'emploi et donc à une crainte constante de l'échec. Car le début de la carrière pour une grande majorité de participantes, nous le verrons, fût difficile.

5.1.2 Un début de parcours genré

Matéo (30 ans) : L'école finissait, puis j'avais vu que [compagnie A] faisait une audition. Je venais de faire aussi une audition avec [compagnie B] puis [compagnie C] venait de me proposer quelque chose parce qu'on venait de travailler ensemble à l'école. Ça fait que j'avais un peu des possibilités. Une semaine avant, j'étais allé faire une audition avec [compagnie D]. La chorégraphe me rencontre après puis elle me dit : « Je serais très intéressée à ce qu'on travaille ensemble, mais tu sais que [compagnie A] fait une audition la semaine prochaine, puis elle va te donner beaucoup plus de travail, tu vas faire beaucoup plus de tournées avec elle. Donc si tu veux, va faire l'audition, vois comment ça se passe, puis si elle t'engage pas et que t'es toujours intéressé, bien

tu viendras ». Finalement, je suis allé faire l'audition chez [compagnie A], et ça a super bien cliqué, comparativement aux rencontres avec [compagnie B] et [compagnie C] où je devenais arrogant parce que j'aimais pas la manière qu'on me parlait. Ça fait que j'agissais un peu comme un étudiant rebelle, je rouspétais, je disais : « Votre plancher, il est frette! » On me demandait de répéter, puis là, [rires], j'ai dit à [chorégraphe]: « Regarde comme il faut parce que c'est la dernière fois que je te le refais » [rires]. Avec [compagnie A], on a fait un petit essai de deux jours pour être sûr que c'était ça puis elle m'a dit : « Veux-tu te joindre à nous? Deux, trois, quatre, cinq ans? Quand est-ce que tu peux arriver? » J'ai fait mon spectacle de finissant le samedi, puis le lundi matin je commençais à travailler à temps plein.

Grégoire (34 ans) : En arrivant à Montréal, j'ai travaillé avec une fille qui s'appelle [chorégraphe A]. En fait, j'avais fait des classes avec elle et elle m'a beaucoup aimé puis elle m'a dit qu'elle tenait une audition, elle cherchait des gars pour une pièce. J'ai fait l'audition, ça a marché, j'ai travaillé avec elle et ça m'a permis de rencontrer un danseur qui devait quitter un projet parce qu'il avait d'autres opportunités, qui m'a « pluggé » pour le remplacer. Donc j'ai travaillé avec [chorégraphe B] et ensuite est venue l'audition de [compagnie avec chorégraphe C]. (...) J'étais allé au RQD, voulant m'impliquer, connaître le milieu. Et [chorégraphe A] était là et [chorégraphe C] était là, et elles se sont parlées en disant « si t'as besoin de quelqu'un qui apprend super vite ». Elle me lançait des fleurs beaucoup. Donc [chorégraphe C] m'a invité à l'audition. Ça s'est très bien passé, elle m'a gardé jusqu'à la fin de l'audition, mais (...) elle a été très honnête avec moi en disant « j'ai des hésitations, t'es dans les personnes qui m'intéressent mais... ». Il y avait beaucoup de mais. Elle m'a rappelé en disant : c'est toi que je veux, je te prends officiellement. Donc j'ai commencé à travailler avec elle, tout ça s'est fait très rapidement. À peine un mois après être arrivé, je travaillais avec [chorégraphe A], après ça [chorégraphe B]. Puis trois ou quatre mois plus tard, j'ai commencé à travailler avec [chorégraphe C] pour une nouvelle création [comme danseur salarié]. Ça a été rapide.

Kathy (34 ans) : Les deux à trois premières années, ça a été très difficile. J'travaillais en restauration. (...) Ce qui m'a vraiment gardé en lien avec la danse, c'est l'enseignement. (...) Et j'en ai fait des auditions. J'ai été engagée par un chorégraphe [européen]. (...) J'ai fait cette audition-là, il m'a retenue. Il y avait des super grosses pointures [noms d'interprètes]. Il m'a dit, « écoute, t'es super, mais j'ai entendu dire que personne te connaît dans la communauté et vu que je veux qu'il y ait du monde à mon show, je peux pas vraiment te prendre. » Je lui ai dit « regarde, prends moi comme apprentie, j'm'en fous, j'veux juste continuer à danser ». Ça fait qu'il m'a prise comme apprentie. [Une danseuse] a eu des conflits d'horaire, finalement, j'ai fait le show. Ça a été mon premier contrat. Sauf que le problème, on a fait un show à Montréal et puis cinq

ou six en Europe, donc j'ai pas plus été vraiment connue. (...) Je suis allée en Europe [pour un stage], j'ai rencontré [autre chorégraphe], qui m'a demandé d'aller auditionner pour sa compagnie à New York. Finalement ça a pas marché, mais j'ai beaucoup aimé son travail. J'ai fait une demande de bourse pour être apprentie dans sa compagnie, puis je suis allée quatre mois à New York. (...) Je suis revenue à Montréal, j'ai travaillé pour une jeune chorégraphe, je me suis blessée, j'ai été en arrêt de travail. (...) J'ai commencé à enseigner le Pilates. Entre ça, j'ai décidé d'aller faire l'audition pour [compagnie]. (...) J'avais gradué en 1999, on était en 2005. Pour moi, ça a été un 6 ans où c'était tout le temps : « L'année prochaine, je fais encore ça ou pas? »

Annabelle (37 ans) : Quand j'ai commencé ma carrière, ma « carrière » entre guillemets, parce que les premières années t'as pas vraiment de carrière, t'essaies juste de faire ton chemin, à un moment donné, je me rappelle, ça faisait à peu près quatre ans que j'étais sortie de l'école, je me suis dit « là, il faut que tu décides que tu fais ça, ou que tu ne le fais pas, mais il faut que tu prennes une décision parce que sinon, tu vas naviguer un peu sans trop savoir ce que tu fais dans ce milieu-là. (...) C'est pas que j'étais pas certaine de vouloir danser, mais j'avais juste pas compris l'implication que ça prenait. J'avais pas compris qu'il fallait vraiment en faire un choix, qu'il fallait vraiment dire « OK, là je danse » [claquant des doigts] puis je me transforme en entrepreneure! Ça veut dire, je négocie des contrats, je vais faire des auditions, j'envoie des CV, j'appelle du monde, je fais du PR après les shows... Puis aussi, j'prends au sérieux mon entraînement. Ce *mindset*-là, il était vraiment pas fait quand je suis sortie de l'école. (...) Puis j'ai commencé à enseigner beaucoup aussi [aux futurs interprètes professionnels]. (...) C'est comme si je me suis faite une espèce d'aura... « Ah! Annabelle a un super bagage technique! ». (...) Ça m'a aidé à grimper dans l'échelle sociale du milieu de la danse. (...) À partir de 98, surtout 99-2000, ma carrière a vraiment démarré, donc ça a pris trois, quatre ans avant que ça commence.

Quatre longs extraits, dont l'intégralité paraît nécessaire afin de bien saisir, pour les deux premiers participants, l'imposant et rapide foisonnement des possibilités et, pour les deux dernières, le cheminement incertain marquant les premières années dans la profession. Il serait toutefois faux de prétendre que la totalité des interprètes ayant participé à mon étude a vécu un cheminement se calquant sur ceux-ci en fonction de leur genre. Deux interprètes féminines, Anna et Florence, ont mentionné avoir vécu des débuts de parcours rapides et un danseur masculin formé en ballet, Marcel, a

auditionné de nombreuses fois sans succès pendant trois ans alors qu'il tentait de faire sa place auprès des compagnies de danse classique ici et en Europe. Ses perspectives d'emploi se sont toutefois rapidement concrétisées dès sa décision d'auditionner auprès de compagnies de danse contemporaine. Hormis ces trois exceptions, les propos des autres participant.e.s sont marqués des mêmes différences de genre que celles présentées ci-haut.

Revenons sur les récits. Avant même sa sortie de l'école, Matéo a eu à choisir entre quatre possibilités d'emploi. Il faut dire que celui-ci possède des qualités hautement valorisées dans le milieu : danseur masculin, Matéo a commencé à danser dès huit ans, ce qui lui a permis de développer un niveau technique très élevé comparativement à bien des danseurs qui ont commencé à danser à l'adolescence ou à l'âge adulte. Il est d'ailleurs fort probable que son attitude « d'étudiant rebelle » en audition, ce qui est plutôt rare dans le milieu (Fortin et al., 2008a), soit directement liée à l'assurance engendrée par ce statut privilégié. Grégoire de son côté, avait exprimé plus tôt en entrevue avoir craint que l'absence de formation professionnelle dans son cheminement en danse ait un impact négatif sur ses chances d'emploi : « Mon CV n'inclût aucune formation professionnelle en danse, ce qui fait qu'on m'a refusé d'aller faire des auditions. On me disait souvent : désolé, on invite seulement des danseurs professionnels à l'audition ». Il a néanmoins rapidement obtenu un contrat salarié avec une compagnie très bien positionnée tant à Montréal qu'au niveau international. Pour ces deux interprètes, le passage de danseur préprofessionnel à danseur professionnel fût donc à peu près instantané.

Les récits de Kathy et d'Annabelle réfèrent moins un passage qu'une longue période de probation constituée d'incertitudes, ce qui a nécessité de leur part détermination, effort et prises de décision éminemment volontaires. Pensons à Kathy qui, deux fois plutôt qu'une, a brigué un poste non-rémunéré d'apprentie auprès de deux

compagnies après avoir été refusée en audition. Détermination extrêmement affirmée aussi de la part d'Annabelle, dont les propos relèvent, de manière éloquente, que la simple intention de faire carrière de même que l'excellent niveau technique atteint dans le cadre de sa formation professionnelle soient loin de représenter des conditions suffisantes donnant accès à la profession. Sans compter les hésitations perçues dans la section précédente sur l'entrée dans la formation qui, visiblement, n'ont plus leur place. Afin que cette possibilité devienne réalité, seule une obstination imperturbable doit accompagner cette intention. Annabelle, par ses propos, se positionne d'ailleurs comme unique responsable de l'orientation que prendra, ou non, sa carrière et elle n'est pas la seule, car elles ont été nombreuses à le mentionner : pour réussir comme interprète, particulièrement lorsqu'on est une femme, il faut mobiliser tous les efforts, s'entraîner rigoureusement, se transformer en agente de relations publiques, discuter avec les chorégraphes après les spectacles, bref, se transformer en réelle « entrepreneure ». Anna, quoique plus chanceuse dans son début de parcours, a utilisé le mot « acharnement » pour décrire l'énergie avec laquelle elle a investi sa carrière : « Avec beaucoup d'acharnement, beaucoup de travail, c'est ça qui a fait que ça a fonctionné. Parce que du talent, il y en a partout. C'est vraiment l'espèce de discipline puis de volonté de fer ». Soulignons par ailleurs que l'enseignement, apportant un fort soutien lors des périodes d'incertitude, apparaît comme un élément très influent dans la poursuite de la carrière pour la totalité des danseuses rencontrées. Non seulement permet-il aux danseuses de tenir le coup dans les premières années, mais il demeure une source principale de revenu tout au long de leur cheminement professionnel, à la différence des hommes⁴⁶.

Le nombre restreint d'aspirants danseurs masculins au sein des écoles de formation (environ deux garçons pour 15 filles) est le premier facteur à identifier comme cause des profondes différences dans l'accessibilité à l'emploi des interprètes féminines et

⁴⁶ Je reviendrai sur ce sujet dans la section suivante.

masculins. Car s'ils sont définitivement minoritaires en formation, sur scène, la parité homme-femme existe bel et bien. Les chorégraphes (et les publics, sans doute) veulent une mixité des genres. Voyons ainsi la composition des interprètes au sein de quelques compagnies salariées pour la saison 2015-2016 : Cas Public engage présentement cinq hommes et trois femmes, O Vertigo emploie quatre hommes et quatre femmes, Compagnie Marie Chouinard engage cinq hommes et cinq femmes. La situation est identique pour les compagnies subventionnées par projet : Le Carré des Lombes engage cinq hommes et six femmes, Flak emploie quatre hommes et quatre femmes, Daniel Léveillé Danse embauche quatre hommes et deux femmes (etc.)⁴⁷. Conséquence : les femmes diplômées en danse se trouvent littéralement broyées par ce passage de la formation à la profession. N'en sortent, probablement, que les plus « acharnées ».

L'insuffisance de candidats masculins dans les écoles de formation pose donc une difficulté de recrutement. J'attirerai cependant l'attention sur un point : les milieux professionnels à forte prédominance masculine, qu'ils soient artistiques ou de tout autre domaine, pratiquent rarement une féminisation de la profession aussi radicale que la masculinisation pratiquée par le milieu professionnel de la danse. Prenons un exemple inverse en art, celui de la musique, discipline artistique traditionnellement masculine. Selon Segnini (2008), les orchestres ont commencé à accueillir davantage de femmes uniquement suivant l'adoption d'un recrutement à l'aveugle, musiciens et musiciennes auditionnant alors derrière un paravent. Malgré cette pratique récente, la parité n'est toutefois pas atteinte : l'Orchestre de l'Opéra national de Paris comptait, au moment de l'étude réalisée par Segnini, 115 musiciens et 44 musiciennes. La situation est à peine différente ici, à l'Orchestre Symphonique de Montréal qui, selon les informations disponibles sur son site internet, engage actuellement 57 hommes et

⁴⁷ Les sites internet de ces compagnies ont été consultés le 22 septembre 2015.

29 femmes⁴⁸. De plus, le passage d'instrumentistes à première soliste demeure toujours beaucoup plus difficile pour les femmes que pour les hommes, affirme Segnini. Autre différence de taille avec le milieu de la danse, les musiciennes qui réussissent à gravir l'échelon professionnel font preuve d'une très haute qualification, ce qui n'est pas nécessairement le cas des danseurs masculins. Dans mon étude comme dans celles de plusieurs autres (voir notamment Fortin et al, 2008a; Rahou et Roharik, 2006; Sornet, 2010), il semble plutôt que si les hommes qui ont une forte technicité ont les meilleures perspectives d'emploi (à l'instar de Matéo et de Marcel), ceux qui ont moins de technique, la plupart du temps parce qu'ils ont commencé plus tard, sont non seulement rapidement recrutés, mais formés et entraînés par les compagnies⁴⁹. Sans compter qu'ils sont souvent appréciés pour cette raison même, comme l'indiquent les propos suivants de Grégoire : « [Chorégraphe] adorait ça, j'étais pour elle très frais dans tout ce que je pouvais proposer, sans avoir une appartenance à une école comme LADMMI ou l'École Supérieure qu'on reconnaît le style. Elle adorait ça et le disait souvent ».

Observant la situation en danse et en musique, il faut déplorer une réelle asymétrie des cheminements des artistes en fonction de leur genre, ce que soulignent également d'autres études investiguant divers domaines professionnels. Selon Le Feuvre et Laufer (2008), qui commentent plusieurs recherches sur la question, « alors que les minorités féminines peinent à se faire reconnaître au sein des anciens 'bastions masculins' (...), les hommes en position minoritaire connaissent des parcours ascensionnels plus fréquents et plus rapides que leurs consœurs » (p. 209). Le plafond de verre n'existerait à peu près jamais pour un homme exerçant un métier traditionnellement réservé aux femmes, affirment-elles. L'arrivée des femmes serait

⁴⁸ (Consulté le 30 septembre 2015 à l'adresse suivante : <http://www.osm.ca/fr/decouvrez-losm/orchestre/musiciens-de-losm>)

⁴⁹ L'exemple de Jacob est probant : Il a commencé à danser à 25 ans, et, au moment de l'entrevue, il était danseur salarié pour une des compagnies montréalaises bien en vue, ce qui montre bien les privilèges des hommes en termes d'employabilité. Ceci dit, celui-ci affirme se trouver dans une posture extrêmement précaire, due notamment à ce qu'il juge comme un manque important d'acquis techniques.

souvent vue comme une menace dans les milieux de travail masculins, contrairement à celle des hommes en milieu féminin, à peu près toujours perçue comme étant positive (Guichard-Claudic, Kergoat et Vilbrod, 2008). Les milieux artistiques sont loin de faire exception, d'autant plus que plusieurs études récentes rappellent les différences toujours socialement présentes entre l'art créé par les hommes, universel et reconnu comme tel, par opposition à l'art réalisé par les femmes, demeurant cloisonné en tant qu'art de femmes (Migner-Laurin et Bélanger, 2012; Trasforini, 2007; Zerbib, 2007).

Des différences de genre marquent de façon déterminante la manière dont les interprètes féminines et masculins participant à mon étude se sont initialement engagé.e.s dans leurs parcours professionnels. Ces différences sont perceptibles au sein des pratiques de recrutement du milieu, lesquelles s'avèrent faire effet de tremplin pour les participants masculins, au contraire des participantes, soumises plutôt à une sélection impitoyable. Les femmes que j'ai interviewées, âgées entre 25 et 49 ans, représentent celles qui ont montré volonté, acharnement, mais aussi obstination devant les obstacles répétés. Annabelle, à la mi-trentaine, en a eu assez. Devant la nécessité de devoir « toujours défendre son territoire, son parcours », elle a affirmé avoir souvent « senti [s]on âme lâcher... Puis il y avait quelque chose qui faisait en sorte qu'[elle] refaisait cette profession de foi-là ». Elle a exercé le métier d'interprète jusqu'à 35 ans et a dû refaire trois professions de foi, a-t-elle précisé, puis elle s'est réorientée. Que dire des centaines d'autres qui, au cours des récentes années, ont gradué d'une école de formation professionnelle, mais n'ont pas tenu le coup? J'y vois un futur sujet d'étude hautement pertinent.

5.1.3 Se maintenir dans la profession : l'enseignement

Thalia Joyce (29 ans) : Juste après la formation, je me suis blessée au dos gravement. Je me suis dit : Je vais faire du Pilates pour me guérir. Puis j'ai été super chanceuse parce que j'ai eu une job d'enseignement à [école] tout de

suite. J'ai passé comme trois ans à juste faire des projets d'amis de la relève. Je faisais mon argent en enseignant le Pilates. (...) J'enseigne encore là [au même endroit], c'est demeuré une bonne place pour me stabiliser au niveau financier parce que des fois je travaille beaucoup [comme interprète], et des fois moins. (...) Si je pouvais, j'aimerais enlever ma surcharge de travail d'enseignement. En même temps, j'adore. C'est en l'expliquant que ça se clarifie aussi. Mais c'est un peu trop, en ce moment. Je suis souvent à la recherche de ce serait quoi, dans mon horaire, le niveau d'enseignement [correct]. En ce moment, je suis dans le surplus! (rire) (...) J'aime tellement ça quand je suis avec [compagnie], puis ma semaine, c'est une à cinq à tous les jours puis je peux m'entraîner le matin. Ah, c'est tellement simple! Mais malheureusement, vu que c'est pas tout le temps comme ça, je dois garder mes contrats d'enseignement le soir. Il y a des années que je me sens comme si je cours tout le temps juste pour arriver à faire tout ce que je dois faire. Il reste comme deux heures à la fin de la journée pour me reposer.

Anna (49 ans) : Il y a une frustration qui peut s'accumuler à ne pas faire d'argent, mais mon cas est particulier parce que j'enseigne, donc (...) j'ai une stabilité. [Ça] me donne assez de revenus pour vivre. Bon, la pension, on oublie ça, mais je m'accroche pas là-dessus. (...) Comme pigiste, tu vas faire quinze milles piastres par année maximum, gros max, c'est pas beaucoup! [rire] Puis tu vas travailler fort, là. Quinze milles piastres, tu vas travailler toute l'année. C'est difficile d'être pigiste! Mais quand t'enseignes, c'est moins pire. (...) Quand j'enseigne le matin, je suis à ma place. Je peux donner, transmettre toute ma sensibilité du métier, puis toutes mes connaissances techniques à des étudiants. Ça, je trouve ça important. De sentir que j'ai une place sur la terre qui est celle-là. Je suis pas à dire « Ah non, j'aurais aimé ça faire ça ». Non, je suis exactement là où je veux être. Ça fait que ça apporte une grande confiance. Et une paix. J'adore ça. Je me suis toujours sentie baigner dans le milieu même si j'ai eu des trous comme interprète parce que j'enseigne.

Émilie (25 ans) : En sortant de [école], j'ai eu des contrats avec les deux chorégraphes avec qui je travaillais à l'école. Ça a été assez direct. Il n'y a pas eu de gros trous, de vide. Mais c'est plus intérieurement, je suis beaucoup, en ce moment, dans « est-ce que la danse, c'est vraiment ma place, mon lieu d'être? ». Je suis dans une période un peu de perte de repères. (...) Pendant trois jours, en rentrant de l'été, j'ai envoyé des CV pour travailler en service de garde dans des écoles primaires. Des trucs qui m'interpellent, où je sens que j'aimerais bien travailler quand même. J'ai eu des propositions, mais ça ne marchait pas avec les horaires de danse. C'est difficile d'avoir un truc à côté qui marche. C'est tellement irrégulier que c'est un peu compliqué. Et tout-à-coup, j'ai eu trois propositions d'enseignement. (...) Pour le moment, j'enseigne la danse. J'aime beaucoup. C'est quelque chose où je me sens bien à ma place. [rires].

L'enseignement nourrit ma pratique de danseuse et de chorégraphe, et ma pratique de chorégraphe et de danseuse nourrit mon enseignement ... Je verrais mal l'un sans l'autre. (...) Les cours que je donne, ça me permet tout juste d'avoir le salaire minimum pour survivre jusqu'en février. Après, on verra [silence].

Émilie est en tout début de carrière. Elle a eu quelques contrats immédiatement en sortant de l'école avec des chorégraphes rencontrés dans sa formation, auxquels se sont ajoutées quelques collaborations bénévoles, mais l'ensemble de ces engagements ne lui assure pas les revenus dont elle a besoin. N'étant pas certaine si elle veut demeurer en danse, elle regarde aussi d'autres types d'emploi. Considérant ce qui a été dit dans la section précédente, elle pourrait bien être dans cette période de probation que beaucoup d'interprètes féminines doivent traverser en début de carrière. Elle semble dire, au contraire, que sa carrière roule rondement, mais que le doute qu'elle ressent est plus profond : veut-elle ou ne veut-elle pas s'engager comme danseuse dans le milieu professionnel⁵⁰? Thalia Joyce a 29 ans. Elle a terminé sa formation au début de la vingtaine et a vécu un moment d'incertitude professionnelle les trois premières années suivant ses études. Depuis que sa carrière est démarrée, elle travaille beaucoup et considère que ses journées sont trop chargées. Anna, à 49 ans, est beaucoup plus proche d'une fin de carrière en interprétation, carrière qu'elle a vécue entièrement en tant que pigiste et qu'elle juge très satisfaisante et bien remplie. Voici donc trois danseuses se trouvant à trois différentes étapes de leur carrière. Pourtant, elles ont toutes trois en commun le fait de devoir obtenir des revenus supplémentaires pour vivre de leur art.

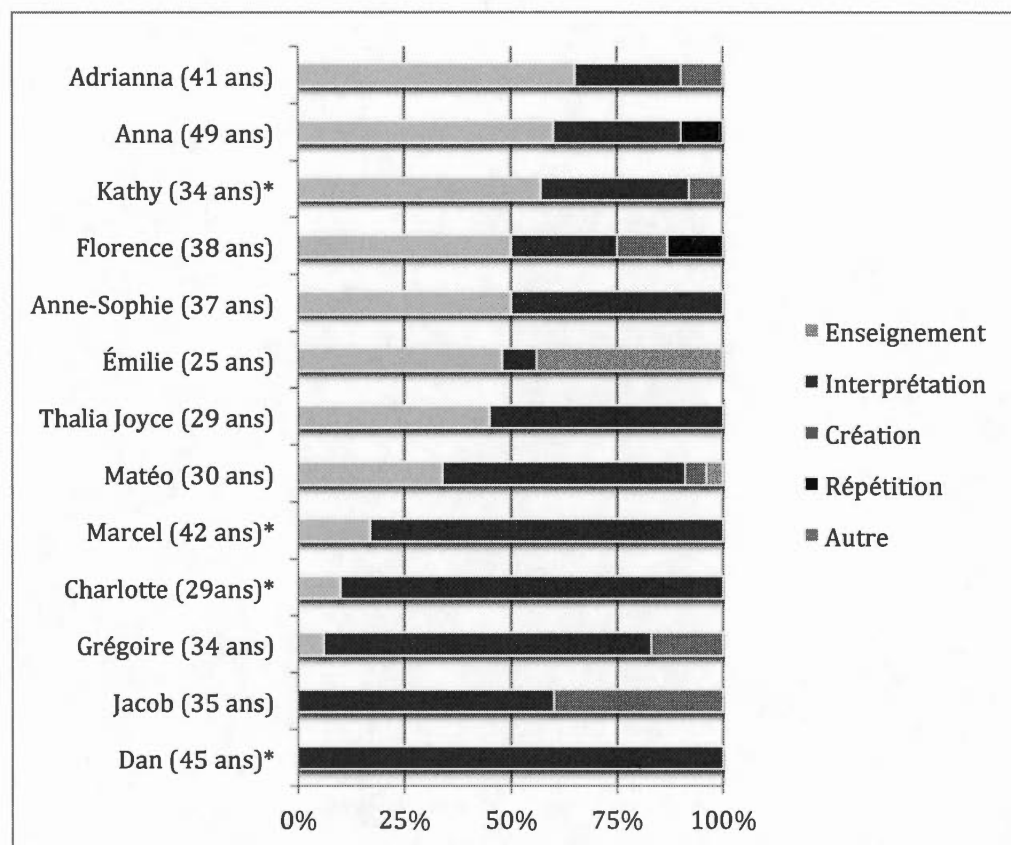
⁵⁰ J'insiste : cette question sur la manière dont se déroulent les premières années suivant la formation mériterait vraiment d'être investiguée à fond, car comme je l'ai mentionné dans la section précédente, un bon nombre d'interprètes féminines, selon ce que certains danseur.se.s m'ont affirmé lors des entrevues, se réorienteraient peu de temps après la fin de leurs études en danse. Les quelques contrats avec des chorégraphes rencontrés lors de la formation sont-ils réellement une confirmation que la carrière est bien démarrée? Celles qui abandonnent blâment-elles le milieu ou se blâment-elles elles-mêmes, ne se croyant pas suffisamment « acharnées », ou « passionnées » pour poursuivre? Dans le cas d'Émilie, ce questionnement « intérieur » est-il totalement indépendant de la difficulté de pouvoir en vivre autrement que par le « salaire minimum » pour les mois à venir, même si elle dira plus loin que « non, la question des sous, pour [elle], n'est pas tellement un problème »? L'absence de réponses approfondies à ces questions est définitivement une limite de la présente étude et une ouverture stimulante en vue d'investigations futures.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse de cette section, voyons quelques données chiffrées, colligées lors de ma cueillette de données. J'ai demandé aux danseur.se.s de m'indiquer leurs revenus totaux des deux dernières années puis, dans un deuxième temps, de fractionner ces revenus selon le type d'activité professionnelle exercé. J'ai demandé ces informations sur deux ans car il existe une grande variabilité, souvent d'une année à l'autre, en ce qui concerne les contrats à la pige. De ces données, j'ai ensuite établi une moyenne sur une année. Leurs activités professionnelles se découpent, selon leurs réponses, en cinq grandes catégories : enseignement, interprétation, création, répétition et autre⁵¹. Notons que la totalité des participant.e.s travaillait uniquement dans le domaine de la danse au moment de l'entrevue⁵².

⁵¹ On retrouve dans cette catégorie des entrées telles une bourse d'étude ou encore un salaire pour activités associatives.

⁵² Je noterai toutefois que j'ai exclu trois participant.e.s de cette grille : un participant n'a pas rempli le questionnaire, une autre n'a pas répondu correctement aux questions et une troisième a quitté la danse pour retourner aux études au cours de la période visée.

Figure 5.1.3 : Revenus fractionnés selon le type d'activité professionnelle :



Ces données montrent que la totalité des danseur.se.s sauf un est engagée à des degrés divers dans une activité autre que l'interprétation, les plus fréquentes étant l'enseignement, la création et la direction de répétitions⁵³. Ainsi, l'enseignement représente en moyenne 48% des revenus totaux des interprètes féminines, nettement plus que l'interprétation qui en représente 35%. Aucune danseuse ne tirait la totalité de ses revenus par l'interprétation. Du côté des interprètes masculins, ils ont tiré en moyenne 75% de leurs revenus totaux de l'interprétation et 11% de l'enseignement. Dan, qui est par ailleurs le danseur le mieux rémunéré des participant.e.s, est le seul à

⁵³ Ceci est à peu près conforme aux dernières données du RQD (2011) qui indiquaient que 25% des interprètes interrogés oeuvraient exclusivement comme interprètes.

travailler uniquement comme interprète⁵⁴. Premier constat donc, il semble plus que plausible d'affirmer que la carrière d'interprète en danse contemporaine ne peut se concrétiser sans l'inclusion d'autres activités professionnelles que celle de l'interprétation.

Si la différence concernant le temps consacré à l'enseignement des hommes et des femmes fut d'abord une surprise, elle s'explique facilement, d'abord compte tenu du nombre d'emplois disponibles que doivent se partager les interprètes féminines, et ensuite considérant l'expérience de formation des femmes qui, presque toujours, ont commencé les cours de danse bien plus tôt que les hommes, ce qui leur garantit des habiletés techniques élevées leur permettant de s'orienter plus systématiquement vers l'enseignement. Du côté des participants masculins que j'ai interviewés, Matéo, le seul danseur ayant commencé à danser dans l'enfance, est l'interprète masculin qui enseigne le plus, ce qui solidifie aussi cette explication. Grégoire, commentant une année plus difficile alors qu'il a laissé un contrat salarié qu'il avait depuis six ans pour devenir pigiste tout en tentant sa chance en création, a mentionné pour sa part avoir « même ré-enseigné » l'année dernière, ce qui laisse croire que l'enseignement représente une sorte d'anomalie dans son parcours. Du côté des participants masculins, ce sont plutôt les activités de création qui viennent en seconde place. Cette observation est convergente avec une étude de Cordier (2007) en cirque contemporain qui montre que les hommes se distinguent rapidement par leur potentiel créateur, contrairement aux femmes qui seront appréciées pour leur virtuosité. Je reviendrai plus à fond sur ce sujet dans la section 5.2.4 qui abordera la plus grande visibilité des danseurs masculins en studio.

Il apparaît parfois difficile de concilier les activités d'enseignement avec les contrats d'interprétation, comme le souligne Thalia Joyce qui, à mi-carrière, semble à une

⁵⁴ Les salaires seront présentés et discutés dans la section 5.4.3.

étape de son parcours professionnel où les offres d'emploi sont plus nombreuses. Néanmoins, toutes les danseuses qui enseignent ont insisté sur les bénéfices qu'elles en tiraient à tous les niveaux. Bénéfices financiers, puisque l'enseignement permet de tenir le coup en début de carrière comme tout au long de leur parcours professionnel, mais également bénéfices artistiques, que ce soit en termes d'approfondissement des techniques de danse (« c'est en l'expliquant que ça se clarifie », disait Thalia Joyce) ou d'enrichissement des compétences de création et d'interprétation (« l'enseignement nourrit ma pratique de danseuse et de chorégraphe, et ma pratique de chorégraphe et de danseuse nourrit mon enseignement » affirmait Émilie). À ces bénéfices s'ajoute une satisfaction qui apparaît toute aussi personnelle que professionnelle, celle de se sentir « à sa place ». Anna a de plus souligné y avoir renforcé son appartenance au milieu, ce qu'a également affirmé Kathy en parlant de son début de carrière hésitant : « Ce qui m'a vraiment gardé en lien avec la danse, c'est l'enseignement ». Ces perceptions essentiellement positives de l'enseignement de la part des participantes se distinguent de manière importante de celles des danseur.se.s interviewé.e.s par Ranou et Rohark (2006) en France⁵⁵ comme de celles d'artistes en arts visuels interrogé.e.s par Bain (2005) qui, selon l'auteure, intégraient plutôt négativement la pratique de l'enseignement du point de vue de leur identité d'artiste, qui leur semblait alors affaiblie. La pratique de l'enseignement, pour les danseuses que j'ai interrogées, pourrait bien participer activement de la construction d'une identité plurielle et, ainsi, contribuer à une autonomie appréciable tant sur les plans artistique qu'économique.

Une autre dimension positive peut aussi être avancée lorsque les propos des participant.e.s sur la diversité des tâches professionnelles sont mis en relation avec ceux sur la fin de la carrière. Les danseuses ayant plus ou moins 40 ans qui enseignent beaucoup ou qui sont régulièrement engagées comme répétitrices (je

⁵⁵ Discuté à la page 56 du chapitre 3.

pense particulièrement à Anna, Adrianna et Anne-Sophie) ont, dans les faits, peu abordé le thème de la transition professionnelle et, lorsqu'elles l'ont fait, ce fût de façon plus sereine que les hommes du même âge, notamment que Dan et Marcel qui se sont montrés plutôt inquiets⁵⁶. Pilier solide de leur parcours, l'enseignement pourrait bien permettre aux participantes une reconversion progressive plus confortable.

Les tâches d'enseignement représentent-elles une pratique d'accommodation ou une pratique de résistance permettant aux participantes de négocier les difficultés d'employabilité qu'elles expérimentent? La réponse ne m'apparaît pas si clairement à cette étape-ci de l'analyse. Fort possible qu'elle se trouve dans une zone mitoyenne, car il ne faut pas oublier les commentaires sur l'immense volonté, l'obstination et l'acharnement exprimés par les participantes en regard de la manière dont elles appréhendent leur carrière (section précédente), pas plus que la fatigue ressentie en raison des nombreuses tâches cumulées au quotidien. De quoi ajouter quelques bémols à la tentation d'en faire une lecture essentiellement optimiste.

5.1.4 Se maintenir dans la profession : se distinguer

Annabelle (37 ans) : Maintenant, les jeunes [danseurs], on les entraîne à être le plus polyvalent possible pour pouvoir faire n'importe quoi. (...) Ce qui d'après moi est super dommage parce qu'on les forme pas à devenir des artistes, on les forme à devenir des outils, des outils polyvalents. (...) Il y a des danseurs qui vont comprendre rapidement qu'il faut qu'ils bâtissent leur propre corps puis qu'après la formation professionnelle, c'est pas fini. Surtout les filles, parce que les gars sont engagés plus rapidement. Les filles savent que dans le millier qui dansent, qui sont toutes capables comme elles de lever la jambe au ciel, qui sont toutes aussi jolies, bien... il faut qu'elles se distinguent. Puis c'est comment elles vont aborder le mouvement, comment elles vont chercher plus de richesse dans leur corps, le plus d'outils possible pour accommoder différentes situations.

⁵⁶ La section 5.1.5 y sera consacrée.

Laurence (34 ans) : « Ah, c'est tout le temps elle qui a tous les contrats! ». Je m'entends dire ça! Puis se définir comme interprète dans la danse, (...) avoir un projet de corps (...), c'est un outil qui a du poids dans cet enjeu-là. [Étudier la danse], c'est comme un entonnoir. Tu fais du ballet, tu fais de la danse contemporaine avec différents professeurs (...), tu touches à quelque chose de bien large. Puis éventuellement tu te définis, par tes affinités, à un courant de la danse. (...) Si l'esthétique de Marie Chouinard t'intéresse, entraîne-toi pour ça, puis Marie Chouinard va te regarder parce que tu vas cadrer avec ce qu'elle recherche. (...) Un danseur qui est capable de tout faire va pouvoir danser pour toutes les compagnies du monde, mais peut-être qu'il travaillera pas pour toutes les compagnies du monde parce qu'il n'aura pas de personnalité. Et on veut qu'il ait une personnalité! (...) Ça peut être intéressant pour un danseur, la polyvalence, mais qu'est-ce que ça veut dire, être polyvalent? Être bien entraîné, souple, fort, prêt à tout physiquement? Prêt à tout mentalement? Émotivement? Se définir, c'est aussi être capable de mettre des limites, c'est se protéger.

Émilie (25 ans) : Il faut avoir un projet artistique en tant qu'interprète. Malgré tout, je pense que c'est quand même attendu d'avoir une certaine technique. Pour les femmes, c'est présent. (...) J'ai été faire un cours de ballet hier et c'était la catastrophe et je me suis dit « comme danseuse, ce serait important que j'y retourne toute la semaine » (...). Ça serait un bon défi, ça musclerait mes mollets, ça me ferait retrouver l'en-dehors tout ça, mais comme personne, ça ne me nourrit en aucun plan! Je n'ai pas un idéal par rapport à mon corps de me sentir dans cette virtuosité-là. Alors, je n'y suis pas retournée. Tu vois, ça c'est mon projet artistique comme personne ET comme danseuse, un moment donné je ne peux plus faire la différence. (...) Je te dirais que ça ne m'intéresse pas d'être dans les standards parce que je ne suis pas à la recherche de contrats partout. (...) Il y a des jours où je me dis « Merde, j'aurais dû quand même continuer, j'aurais un plus beau corps ». (...) Ah c'est sûr, je me rends bien compte que j'hypothèque toutes sortes de possibilités. O Vertigo, ciao! Marie Chouinard, ciao! Mais ça ne me dérange pas tant que ça. (...) Plus je m'ancre dans ce que je suis, moins je suis tourbillonnée dans ces trucs-là.

Comme nous l'avions constaté dans la section précédente, l'entrée dans la profession pour les danseuses est parsemée d'embûches, mais même lorsque leur carrière est bien démarrée, l'incertitude demeure présente tout au long de leur parcours professionnel, car les interprètes féminines sont bien plus nombreuses que les emplois disponibles. À travers les expressions « se distinguer », « se définir », « avoir un projet de corps », « une personnalité », « un projet artistique », ces trois interprètes

mettent en relation la question de l'employabilité et celle de l'individualité. Mais au-delà de l'emploi, elles soulignent aussi (surtout Laurence et Émilie) leur attachement à l'importance de se développer comme interprète de la danse en fonction de soi, de ses affinités, de sa personnalité. Ces termes, en apparence porteurs d'un potentiel à exprimer sa subjectivité, sont néanmoins plus ambigus qu'ils ne paraissent. Voyons-y d'un peu plus près.

Dans un contexte artistique aussi restreint sur le plan de l'employabilité et aussi diversifié d'un point de vue esthétique que celui de la danse contemporaine, l'intérêt de la polyvalence, c'est-à-dire de la capacité, pour les danseur.se.s, à s'adapter à plusieurs styles chorégraphiques, est certainement défendable. Pourtant, Laurence et Annabelle questionnent toutes deux la notion de polyvalence. Elles s'en font critique pour des raisons de posture (les danseur.se.s polyvalents, selon Annabelle, sont plus « outils » qu'artistes »), mais aussi pour des raisons d'accessibilité à l'emploi, car elles considèrent essentiel, pour ressortir du lot de danseuses toutes aussi jolies et talentueuses, de se distinguer. L'invitation à se distinguer semble positionner l'interprète à l'avant-plan de son processus de construction de corps dansant. Pourtant, un doute se profile à la fin de la citation d'Annabelle lorsque celle-ci définit, dans ses propres termes, la capacité de se distinguer comme une possibilité d'aller chercher « le plus d'outils possibles pour accommoder différentes situations ». Relevons ici la tension discursive : se distinguer dans la capacité à être polyvalent.e et, ainsi, à pouvoir s'adapter à tous les styles et à tous les chorégraphes?

Se distinguer, soutient Vigarello (2012), est dans l'air du temps. « Plus que jamais, l'identité se réduit à l'individu lui-même, sa présence, son corps » (p. 191). Est exigée une « intense », voire « extrême personnalisation » (p. 192) des individus qui concerne tout autant « ce que l'on dégage, la personnalité de quelqu'un, sa gestuelle, sa façon d'être » (p. 192). Une personnalisation qui, au fond, sous des prétentions

d'authenticité, aurait bien plus à voir avec une construction élaborée et astreignante, dénonce-t-il. Vigarello a d'ailleurs vertement critiqué une telle « injonction » à se particulariser (p. 193) qui, associée à la consommation, se traduit notamment par une puissante obsession du paraître. Sous des airs d'authenticité, d'individualité et d'autonomie, l'injonction à la distinction, exigeant un travail soutenu auquel il semble bien difficile d'échapper, pourrait bien s'avérer être une voie permettant d'épouser les normes en vigueur, argumente Vigarello (2012).

L'intense personnalisation décrite par Vigarello apparaît tout aussi présente dans l'art chorégraphique considérant l'importance accordée à la personnalité des danseur.se.s (Guigou, 2004). Selon Sornet (2010), toutes sortes de stratégies plus ou moins conscientes sont adoptées par les danseur.se.s afin de s'individualiser aux yeux des chorégraphes en vue, notamment, d'éveiller leur imaginaire. Ainsi, « la prise de conscience de son étiquetage corporel (...) et la capacité à en jouer font partie des compétences professionnelles issues du travail de réflexivité corporelle que le danseur peut mettre en avant pendant l'audition » (Sornet, 2010, p. 88). Plusieurs éléments sont ainsi mobilisés par les interprètes, relève Sornet, des particularités techniques à la présence sensible en passant par l'apparence et même par le choix des vêtements qui mettront en valeur une spécificité corporelle, stratégies qui permettront de se distinguer non seulement en audition, mais aussi lors des processus de création. Cependant, observe Sornet, les chorégraphes auront souvent tendance à identifier rapidement les danseur.se.s ayant des affinités avec leur propre imaginaire et ce, tant en termes de profil corporel que de personnalité. Guigou (2004), comme Sornet (2010), questionne ce parti pris de l'esthétique chorégraphique contemporaine envers la personnalité et la singularité des interprètes, observant qu'elles se trouvent souvent remodelées par les chorégraphes sans que les points de vue des interprètes ne soient réellement pris en compte. Dit autrement, le discours sur la singularité et la personnalité des interprètes pourrait bien dissimuler une organisation du travail dans

laquelle, au bout du compte, l'univers artistique des chorégraphes se trouve souvent plus valorisé que celui des interprètes⁵⁷.

J'insisterai ici sur un point soulevé par Sorignet (2010) : valoriser la personnalité des interprètes n'exclut pas l'importance accordée aux standards de virtuosité et de beauté. Ceci est d'ailleurs particulièrement visible dans le cas des compagnies les plus subventionnées (et employeurs de bien des interprètes participant à cette étude) qui s'appuient, afin de faire œuvre, sur des corps « apolliniens, découpés, minces, agiles, fétiches, efficaces (...) toujours près d'un idéal de perfection » (Marcy, 2007, p. 133). C'est ce que les propos d'Émilie sur le ballet mettent de l'avant, en toute conscience des enjeux impliqués. Ces deux formes d'exigences, bien qu'elles puissent paraître contradictoires à première vue, semblent plutôt s'interpénétrer afin de composer un discours sur le corps dansant contemporain idéal qui inclurait tout autant la virtuosité technique que la personnalité, modèle certainement apte à augmenter le capital symbolique des interprètes en recherche d'emploi, pour user d'un terme bourdieusien. Pourtant, ce n'est pas tellement le discours sur la virtuosité technique qui ressort en premier lieu des propos de Laurence et d'Annabelle, mais bien celui sur la personnalité distincte. Serait-ce parce qu'il rejoint plus aisément les valeurs d'individualité et d'autonomie propres aux sociétés contemporaines et, tout particulièrement, aux milieux artistiques? Les exigences de virtuosité et de polyvalence, difficiles à ignorer pour qui veut faire de l'interprétation en danse sa profession, semblent, elles, davantage passées sous silence. Elles n'en sont pourtant pas moins existantes alors que « toutes sont capables de lever la jambe au ciel ». Elles sont en fait incontournables et simplement normales, en particulier pour les femmes.

Les propos de Laurence, au début de la deuxième citation, expriment la concurrence à laquelle elle est soumise avec ses collègues dans la recherche de contrats de travail.

⁵⁷ Un exemple fort sera d'ailleurs donné dans la section 5.2.1 du présent chapitre avec Charlotte.

Une manière de s'en sortir, soutient Laurence (37 ans), est de se définir en tant qu'interprète via un « projet de corps » personnel, « en réfléchissant sur sa propre pratique, en faisant beaucoup de création, en essayant différentes méthodes, en se confrontant à différentes manières de travailler pour savoir ce que tu aimes et ce que tu n'aimes pas ». Elle a mentionné que l'apprentissage technique lors de la formation devrait toujours être étroitement accompagné d'un travail de réflexion et de conscience corporelle afin de permettre aux jeunes danseur.se.s d'identifier plus rapidement le type de travail chorégraphique qui les intéresse et les chorégraphes avec lesquels ils et elles désirent travailler. De tels propos, en cohérence avec la perspective réflexive mise de l'avant par les approches somatiques en danse, pourraient bien découler sur un espace de pouvoir pour les interprètes, selon Fortin, Vieira et Tremblay (2008). Il est ainsi possible d'imaginer une rencontre chorégraphe-interprète qui soit moins de l'ordre de la verticalité – le premier engageant le second pour sa capacité à incorporer son propre style chorégraphique – et davantage de l'ordre de l'horizontalité, les deux se rencontrant au sein d'un travail artistique plus dialogique sur le plan de la création, des relations de travail et du pouvoir. N'ignorons pas, toutefois, comme l'a souligné Sorignet (page précédente), que si la réflexivité peut mener à une plus grande conscience de soi, cette conscience pourrait bien servir davantage à se fondre dans l'univers chorégraphique de l'employeur.e. plutôt qu'à affirmer sa propre subjectivité dans l'œuvre créée. Par ailleurs, les propos de Laurence font aussi voir que la capacité à se définir n'a pas que des avantages stylistiques et artistiques, elle facilite aussi la découverte de ses propres limites, qu'elles soient corporelles ou émotionnelles, ce qui aiderait « à se protéger » des blessures. Ceci est en accord avec Fortin et al. (2008a) qui affirment qu'identifier plus clairement ses zones de confort et d'inconfort en création tout en ayant la possibilité de les affirmer, représente un élément déterminant de la santé des danseur.se.s.

Voyons maintenant l'exemple d'Émilie en troisième citation. Celle-ci affirme choisir le plus possible ses pratiques d'entraînement en fonction de ce qui la « nourrit ». En décidant de ne pas s'entraîner en ballet, Émilie tourne le dos à un type d'entraînement et à un modèle de corps valorisé par bien des chorégraphes du milieu professionnel (Bales et Netti-Fiol, 2008). Ce choix ne se fait toutefois pas sans un certain loupement de la pensée entre ce qu'elle y gagne et ce qu'elle y perd, mais il lui importe avant tout de demeurer plus près de son propre « projet artistique », qu'elle considère difficilement dissociable de son projet « comme personne ». Les propos d'Émilie ne semblent ni être liés à un plan de carrière, ni refléter une intention claire de se distinguer. Il s'agit de choisir des pratiques d'entraînement significatives d'un point de vue personnel. Sauf que les propos d'Émilie abordent aussi les tensions qui existent entre le fait de faire de tels choix personnels et les possibilités d'emplois qui s'en voient immédiatement affectées. Difficile, effectivement, de jongler entre affirmation de sa subjectivité et employabilité : « O Vertigo, ciao! Marie Chouinard, ciao! », s'est-elle exprimée. Émilie est la plus jeune des participantes et est en tout début de carrière. L'impact de ce choix sur le plan professionnel est donc à venir, si elle s'y tient. Elle a d'ailleurs exprimé un profond questionnement sur ce qu'elle souhaite réellement pour sa vie professionnelle, allant même jusqu'à remettre en doute la profession d'interprète, ce qui participe forcément de sa posture d'indépendance face au milieu. Ceci dit, son récit pose question : Jusqu'où est-il permis de se distinguer? La question, pour le moment, demeure en suspens.

Le maintien dans la profession pour les interprètes féminines représente un réel défi. La possibilité de se distinguer par un projet de corps apparaît comme une solution intéressante, voire attrayante, mais elle est problématique. Veronica Dittman (2008), danseuse newyorkaise ayant écrit un essai sur le sujet, considère qu'un projet fondamentalement autonome devrait passer par le désir de se développer pour soi-même, sans souhaiter se conformer à l'esthétique d'un chorégraphe : « Rather than

trying to become a particular type of dancer for choreographer X, I'm trying to become myself » (p. 24). Le projet de corps tel que l'envisage Laurence, qu'elle affirme s'être approprié davantage au cours des dernières années, ne semble pas porter cette caractéristique d'indépendance, celle-ci suggérant plutôt de concilier ses propres intérêts artistiques et gestuelles à ceux des chorégraphes afin d'accroître ses chances d'emploi. Cette possibilité semble toutefois avoir ses limites, car voici les propos qu'elle avait tenus lors de l'entretien biographique : « Je les ai toutes faites, les auditions. Cas Public, Le carré des Lombes, O Vertigo, Marie Chouinard, je suis allée plusieurs fois en audition pour elle et elle me garde toujours jusqu'à la fin. 'On t'aime beaucoup Laurence'. Elle connaît même mon prénom! ». ».

En fait, parmi les participant.e.s de mon étude, deux interprètes semblent réellement se positionner au cœur de leurs propres projets artistiques tout en affichant une indépendance certaine face aux exigences du milieu. Émilie, comme on l'a vu plus haut, la plus jeune des participantes et Léo, danseur masculin ayant derrière lui une longue carrière de plus de 40 ans. Remarquons qu'il s'agit de deux interprètes aux extrémités des parcours professionnels ce qui, possiblement, participe d'une plus grande autonomie. Alors que cette section aborde la question de la distinction comme possibilité de maintien dans la profession pour les femmes, je me permettrai une petite digression sur un projet de corps au masculin.

Léo a commencé à danser à 18 ans. Tout en apprenant les techniques de danse de l'époque, il mentionne s'être également tourné vers des approches lui permettant de « contrebalancer les tensions corporelles » générées par une formation technique tardive (« je sentais que mon corps avait besoin de relaxer »). Ainsi, si des approches comme le tai-chi et les pratiques somatiques sont aujourd'hui courantes dans l'entraînement des danseur.se.s, elles ne l'étaient pas du tout à l'époque : « Ces approches-là, on en parlait à peine. Soit j'avais des amis en dehors de la danse qui en

faisaient, soit j'ai pris la peine de chercher ». Portant un regard sur l'ensemble de son parcours professionnel, il semble possible d'affirmer que Léo, acteur décisionnel central dans la construction de son corps dansant, a participé d'une réelle construction du paysage de la danse contemporaine, imprégnant formellement la danse d'ici de son propre projet de corps, plutôt singulier de son propre aveu d'ailleurs : « Je n'ai jamais correspondu à un danseur typique. Et ça n'a pas empêché du tout que je danse pour autant de chorégraphes durant toutes ces années. Pour moi, c'est [presque] un mystère ». Invité à me partager le sens qu'il donne à la profession d'interprète, il a indiqué : « [le plus important pour moi], c'était probablement l'affirmation d'une parole chorégraphique ». Léo s'est formé à la danse à un moment où les formations professionnelles étaient inexistantes : « les universités n'offraient pas de bac en danse, ni Concordia, ni l'UQAM à cette époque, c'est important de le souligner ». Cette indépendance dans la construction de son corps dansant serait-elle encore réalisable aujourd'hui? Difficile de le dire. Seules des études approfondies investiguant les formations en danse en relation à l'affirmation de la subjectivité pourraient nous en informer. Quant à cette affirmation d'une parole chorégraphique, nous verrons un peu plus loin qu'elle est toujours mieux accueillie lorsqu'elle est exprimée par un interprète masculin.

5.1.5 Transitions

Marcel (42 ans) : On nous le dit souvent : une carrière de danseur, c'est court! Donc on a la croyance en tête pendant longtemps, puis après un moment donné on se dit : « Non, c'est à moi de décider quand elle va se terminer cette carrière-là ». Mais on a quand même l'impression qu'il va y avoir un tournant à un moment donné, que les chorégraphes vont cesser d'appeler ou que le corps ne va plus suivre. Donc une insécurité financière, une insécurité de l'emploi. (...) Ça fait 10 ans que mes amis me disent : « Qu'est-ce que tu fais l'année prochaine? ». Je réponds : « Je réfléchis à la prochaine phase ». La prochaine phase! Je suis tout le temps dedans, finalement. J'ai jamais un plan clair : « Ah, je vais être répétiteur ou je vais faire un MBA puis je vais être administrateur en danse ». Il y a tout le temps un gros point d'interrogation.

Dan (45 ans) : C'est sûr que l'âge est toujours présent, puis il y a des journées où j'ai plus de difficultés et où je me dis « Bon, peut-être qu'il faudrait vraiment que j'y pense ». (...) J'ai rencontré un conseiller, un planificateur de carrière, juste pour me donner des idées parce que je veux pas non plus dire : « Aujourd'hui, j'arrête de danser. Aaahh! Qu'est-ce que je fais? ». Je veux au moins commencer une certaine recherche, me poser des questions maintenant pour que ce soit moins une urgence quand ça va être le temps de passer à autre chose. (...) Mais à tous les jours, je me dis « Qu'est-ce que je vais faire après? » Je vois tous les gens qui ont un travail puis je me dis « Hum, est-ce que je pourrais faire ça? ». C'est sûr que c'est épeurant parce que j'ai pas de piste. (...) C'est tellement une passion puis ça fait tellement longtemps que je fais ça, que je pense que c'est pour ça que c'est difficile de transiter. Puis tu t'identifies. Tu rencontres des gens, des amis des amis qui font : Oh, c'est toi le danseur... ». T'es LE danseur!

Léo (62 ans) : Je dois dire que j'ai eu une petite période creuse. Après 2004 et jusqu'à peut-être 2008, j'ai pratiquement pas dansé. Personne ne ressentait le besoin de me demander comme danseur, alors ça devient très difficile. Si j'étais pas resté impliqué dans le milieu, je serais probablement disparu de la carte. (...) Bon là, j'ai eu comme un bombardement de demandes depuis six mois, mais ce sont toujours des projets assez spécifiques qui débouchent sur une thématique d'âge. (...) Et là on a le vent dans les voiles les plus vieux, il y a eu plusieurs exemples très positifs en Europe, des spectacles qui font la preuve que c'est encore intéressant de regarder des gens plus âgés danser.

Anna (49 ans) : Je lâche pas. Je me dis que je vais probablement danser jusqu'à temps que je meurs. (...) Je veux pas arrêter. Je vais avoir 50 ans, mais physiquement, je suis encore en forme. J'ai pas de blessure. J'en ai eu, mais j'en ai pas en ce moment. Je me tiens vraiment en forme, j'enseigne tous les matins, ça fait que je vois pas pourquoi j'arrêtera. Pourquoi, quand je peux encore, quand j'ai les plus belles années d'interprète à donner, quelque chose de plus mature à offrir? ».

Anne-Sophie (37 ans) : Avec les années, je peux regarder en arrière et voir tout ce que j'ai accumulé comme expérience et comment je vais devant en utilisant tout ça de façon directe et concrète. L'été a été un peu sèche au niveau des offres et là, des jeunes chorégraphes me disent : « Peux-tu venir m'aider comme œil extérieur sur ce projet-là? ». Je vois que j'ai de plus en plus ce rôle-là, que je suis rendue là, aujourd'hui, avec mon agenda qui est plein d'expériences variées et qui contribuent à mon développement comme artiste. Donc je vais amener toutes ces expériences dans le futur proche et dans l'avenir.

Annabelle (37 ans) : J'ai décidé d'aller étudier en [profession] en février 2009. (...) Je venais de terminer la création avec [chorégraphe], je regardais ce qui

s'en venait pour l'année à venir puis je me suis dit : « l'année prochaine, je vais faire \$12 000? ». Non! J'ai assez vécu pauvre! [rires]. (...) En plus, premièrement, je ne suis pas certaine de pouvoir faire « fitter » tout ça dans mon horaire (création, répétition, tournées avec deux compagnies); 2 : je ne suis pas certaine si [chorégraphe A] ou [chorégraphe B] vont me réengager; 3 : peut-être que physiquement, je ne serai plus capable; 4 : faire des démarches pour travailler avec un autre chorégraphe, mais qui!? Ceux avec lesquels je n'ai pas travaillé, je ne veux pas travailler avec eux. Et je vais être rendue à 37-38 ans puis il y a plein de petits jeunes qui arrivent et qui sont vraiment bons. Puis 5 : si je veux vraiment travailler dans [profession], c'est des longues études! Donc je me suis dit : « C'est là que je commence! ».

Voilà six récits présentant des manières bien différentes d'appréhender ce moment de la carrière où la transition professionnelle⁵⁸ s'invite dans les possibilités. Parmi les 16 interprètes interviewé.e.s, une seule était complètement retirée du milieu, il s'agit d'Annabelle qui, à l'âge de 36 ans, donc l'année précédant l'entrevue, a choisi d'entamer des études dans un nouveau domaine professionnel. Cette décision s'est effectuée suivant une réflexion approfondie, comme elle l'indique dans son récit, lui permettant d'évaluer le pour et le contre d'une transition plus précoce que tardive. Sans grande surprise, les quatre plus jeunes participant.e.s, âgé.e.s de 30 ans et moins, n'ont pas abordé le sujet. Les deux interprètes âgées de 34 ans, Laurence et Kathy, non plus, du moins pas directement, car Laurence a mentionné « une certaine inquiétude sur le fait d'avoir trop mal » : « Est-ce que ça va arriver que je pourrai plus danser? Juste physiquement, que je pourrai plus? J'y pense pas si souvent, mais c'est quelque chose qui pourrait être une peur ». Fait à noter, si les hommes et les femmes ont tous mentionné leur inquiétude face au corps vieillissant qui risque d'avoir de

⁵⁸ Les écrits sur le travail utilisent, de manière générale, le terme de reconversion professionnelle. Une rapide visite des sites internet traitant de cette question, qu'ils adressent la reconversion de manière générale où qu'ils l'abordent en fonction d'une orientation professionnelle en particulier, montre que les termes « transition » ou « réorientation » sont également utilisés. Les participant.e.s ont généralement utilisé le terme de « transition », sans doute en raison de l'impact du discours du Centre de ressources et de transition pour danseur.se.s (CRTD) dans le milieu, lequel soutient les danseur.se.s dans les diverses phases de « transition » de leur carrière, qu'ils en soient au début, à mi-carrière ou au moment du retrait, (voir le site internet du CRTD, consulté le 15 décembre 2016 à l'adresse suivante : <http://dtrc.ca/french/>). Pour cette raison, j'utiliserai le terme de transition lorsque je ferai référence aux commentaires des participant.e.s et celui de reconversion dans mes liens avec la littérature.

plus en plus de difficultés à rencontrer les défis qu'impose la danse, seules les femmes ont partagé cette peur de ne plus pouvoir danser en raison des blessures, de la douleur, mais aussi de la « fatigue de l'âme ». Ainsi, Anne-Sophie ajoutait un peu plus tard : « Il y a ça aussi, cette grande fatigue qui, peut-être, nous pousse à ouvrir une porte vers une autre façon de se trouver, soit dans le milieu ou hors du milieu ». Peut-être bien que la volonté, voire l'acharnement nécessaire pour s'inscrire dans le milieu et y demeurer, comme nous l'avons vu au sein des sections sur l'entrée et le maintien dans la profession, devient avec le temps et très concrètement source de fatigue et d'épuisement pour les danseuses. Parmi les interprètes n'ayant pas discuté de la transition lors des entrevues, il faut aussi ajouter Jacob, Grégoire et Adrianna, tous trois intéressé.e.s à investir la création. Dans le cas des deux premiers, notons qu'ils ont souvent alterné activités d'interprétation et activités de création au cours de leur carrière. Concernant la situation d'Adrianna, nous verrons plus loin qu'elle a profité de sa grossesse pour vivre un retour aux études dans un autre domaine artistique et qu'elle travaille présentement à divers projets de création collectifs intégrant plusieurs médiums artistiques dont la danse. La lecture que je fais de ses propos sur son travail des dernières années me porte à croire qu'elle ne perçoit pas cette orientation graduelle vers la création comme une véritable transition, du moins une transition associée à une fin claire et catégorique du travail d'interprète, ce qui semble être aussi le cas de Jacob et de Grégoire.

Léo, le plus âgé des participant.e.s, assume toujours diverses fonctions dans le milieu. Il souhaite danser le plus longtemps possible à l'instar d'Anna, la plus âgée des interprètes féminines, qui partage son temps de travail entre enseignement et interprétation. Léo soulève d'ailleurs l'intérêt actuel de plusieurs chorégraphes pour la thématique de l'âge au sein des œuvres, ce qui lui a permis de danser beaucoup au cours des dernières années. L'enthousiasme de même que la confiance de pouvoir danser longtemps de la part des deux aîné.e.s du groupe détonnent comparativement

aux commentaires des danseur.se.s bien plus jeunes, mais aussi questionnent. Il est probable que le fait d'être encore choisi.e.s par les chorégraphes à 50 ans ou plus tout en étant bien ancré.e.s au sein de plusieurs autres activités professionnelles en danse contribue à ces perspectives positives et confiantes face à l'avenir. Mais peut-être peut-on y voir aussi un signe de passion et de dévouement qu'il est possible d'associer aux premières générations de danseur.se.s contemporain.e.s davantage qu'aux nouvelles cohortes (Fortin et al., 2008b).

Les deux interprètes masculins dans la quarantaine, Dan et Marcel, apparaissent les plus inquiets. Même si les propositions de travail, stables tout au long de leur carrière puisqu'ils n'ont expérimenté aucun ralentissement au niveau contractuel, n'ont pas encore fléchi pour l'un comme pour l'autre, la question les tourmente. Ils repoussent néanmoins tous deux la décision. Leurs appréhensions coïncident avec celles de plusieurs interprètes interrogés par Sorignet (2010) qui hésitent ou se refusent à envisager concrètement une alternative professionnelle, notamment en raison des pertes ressenties sur le plan identitaire, ce que formule très clairement Dan. Par ailleurs, Guiot et Ohl (2008), qui ont étudié les reconversions de triathlètes européen.ne.s de haut niveau, offrent une autre explication qui m'apparaît aussi très plausible. Ils constatent que les plus grandes difficultés expérimentées lors de la reconversion sont éprouvées par les athlètes qui n'ont pas exploré une diversité de « registres identitaires » (p. 402), que ce soit dans leur propre milieu de travail ou à l'externe, au sein d'autres domaines professionnels. Ces chercheurs établissent des liens nets entre, d'une part, les différentes positions professionnelles occupées par les athlètes durant leur carrière et, d'autre part, leur accessibilité à des moyens matériels et à un environnement social favorable à leur reconversion. Cette observation coïncide parfaitement avec les situations de Dan et de Marcel qui, je le rappelle, sont les deux interprètes qui consacrent le plus de temps de travail à l'interprétation, 100% pour Dan, 80% dans le cas de Marcel.

À l'inverse de la situation de ces deux interprètes et renforçant la thèse de Guiot et Ohl, Anne-Sophie, comme la plupart des danseuses, est interprète et enseignante, mais elle est également répétitrice et mentor auprès de jeunes chorégraphes. Elle perçoit la diversité de son expérience en danse comme un riche bagage participant de son développement présent et futur comme artiste et semble vivre ce moment de transition de manière presque naturelle. Les expériences variées des interprètes féminines, comme je l'avais évoqué dans une section précédente⁵⁹, pourraient donc bien contribuer à ce plus grand optimisme envers les perspectives d'avenir professionnelles.

5.2 « Projets de soi » : Interprète-créditeur

5.2.1 Premier cas de figure : Prêt.e à tout

Charlotte (28 ans) : Quand le chorégraphe tombe en amour avec un interprète, il est gaga. C'est vrai! C'est comme si plus rien n'existe, sauf le nouveau jouet qui rentre. (...) Tu te tiens un petit peu dans leur ombre, mais tu travailles super fort, t'apportes pleins d'idées, puis là, t'as un petit peu d'affaires⁶⁰, mais pas tant que ça et elle [la nouvelle danseuse], elle a tout. (...) J'ai eu des périodes où j'ai été en panique générale, où je faisais juste pleurer. J'allais aux toilettes, j'pleurais, je revenais, elle [la chorégraphe] ne s'était même pas rendue compte que j'étais partie. (...) C'est pas juste! C'est comme... je veux du matériel chorégraphique que je vais mettre dans mon corps, je veux du défi, je veux que tu me dises : « Garoche toi par terre », je vais le faire! (...) Ça fait que ce que j'ai fait, je suis allée dans un coin puis je me suis créé des affaires. (...) Puis, il y avait une autre danseuse aussi qui vivait la même affaire que moi. Elle était tellement fâchée, tellement détruite, tellement triste, elle avait des attentes pour cette création-là, puis il y avait rien qui se passait pour elle. Elle est allée dans une autre pièce, c'était sur du béton, elle a mis ses talons hauts puis elle a décidé qu'elle se pitchait à terre. Elle trouvait des façons de chuter en essayant de ne pas se faire mal, mais... elle voulait se faire mal. (...) À un moment donné, je pense que c'était la répétitrice, elle nous a vu en train de travailler. Elle en a juste glissé un mot à [chorégraphe] (...) Finalement, ces trucs-là ont été dans le show, mais ils ont jamais été travaillés, ils ont été pris tel quel. J'ai

⁵⁹ Voir la section 5.3.1 Se maintenir dans la profession : l'enseignement.

⁶⁰ Il est ici question de séquences de mouvements en solo ou duo (par exemple) retenues pour l'œuvre finale à interpréter sur scène.

jamais eu aucun commentaire sur ce solo-là. (...) Comment tu digères ça? (...) On a été amères longtemps de ça. A chaque fois qu'on était en spectacle, j'avais comme un moton pas agréable. Je me disais : « Voyons, c'est correct, je peux juste le faire », mais... Pourquoi on s'est rendues là? Je sais pas.

En danse contemporaine, il est fréquemment attendu que les interprètes collaborent à la création de l'œuvre chorégraphique. Le terme d'« interprète-créateur » utilisé dans maints écrits (Bienaise, 2015; Critien et Ollis, 2006⁶¹; Levac, 2006; Newell et Fortin, 2008) comme par plusieurs des interprètes que j'ai interviewé.e.s, met discursivement de l'avant la part créatrice des interprètes dans l'élaboration de l'œuvre. Les formations professionnelles québécoises en danse contemporaine prennent d'ailleurs en compte cette dimension du travail des interprètes et offrent plusieurs cours d'improvisation ou de création chorégraphique afin que les aspirant.e.s danseur.se.s y développent leur potentiel créateur et puissent participer activement aux créations des chorégraphes qui les engageront (Fortin et al., à paraître). Les récits recueillis pour la présente étude présentent d'importantes différences dans l'expérience organisationnelle de la cocréation. Alors que certains propos, comme nous le verrons, reflètent un travail dialogique, d'autres, comme celui de Charlotte, font plutôt ressortir souffrance et solitude de la part de l'interprète qui ne sent pas son travail reconnu. Tentons de comprendre certains des éléments en jeu.

Le travail artistique de la danse contemporaine, fait voir Le Coq (2004), est constitué à partir d'une dissonance entre la dimension collective qui caractérise la majorité des productions⁶² et le fait que les créations contemporaines demeurent à peu près toujours associées à un seul nom, celui du ou de la chorégraphe qui en recueille généralement les privilèges. Le Coq distingue ainsi « la fabrication de la proposition artistique » (p. 115) et « l'organisation sociale du travail artistique ». La fabrication de la proposition artistique est la dimension au sein de laquelle s'exprime et

⁶¹ Critien et Ollis (2006) utilisent l'expression « creative artists » en anglais.

⁶² Le travail solo existe, mais il est plus rare et ne concerne pas les interprètes interviewés pour cette étude.

s'immisce la part créative des interprètes lorsqu'ils et elles collaborent, par leurs improvisations, leurs commentaires et leurs propositions, à l'élaboration de l'œuvre. L'organisation sociale du travail chorégraphique est plutôt fondée sur une division du travail entre création et interprétation de même que sur une distribution souvent hiérarchisée des rôles accordés aux interprètes⁶³. « La différence entre créateur et interprète se fonde plus dans l'organisation sociale que dans la fabrication artistique proprement dite », soutient Le Coq (p. 118).

Cette tension entre interprétation et création se double d'une hiérarchisation des valeurs en faveur de la création qui possède un ancrage dans l'histoire de la danse contemporaine, rappellent tous deux Louppe (1997) et Sorignet (2010). Contrairement au ballet où le travail de création se trouvait souvent réduit « à l'agencement de pures modalités spectaculaires » (Louppe, 1997, p. 321), le chorégraphe contemporain, apparu dans la deuxième moitié du 20^e siècle, s'est imposé en tant qu'« auteur à part entière, s'autorisant à exprimer un point de vue politique, idéologique, sociologique sur la société dont il devient un témoin privilégié » (Sorignet, 2010, p. 14). Vivant alors une véritable explosion, la danse contemporaine se vit ainsi passer d'un art traditionnellement considéré mineur à un art majeur, permettant aux créateur.trice.s de la danse une plus grande reconnaissance au sein du paysage artistique (Grisel, 2015). Le statut de chorégraphe serait toutefois demeuré plus fragile en danse étant donné la fragilité de l'œuvre chorégraphique elle-même, dont le langage a mis plus de temps à être étudié et théorisé (Louppe, 1997). C'est pourquoi, avec quelques décennies de retard sur d'autres formes d'art, la danse contemporaine se serait emparée de la notion d'auteur avec fougue, soutient Louppe, accordant une forte valeur sociale non seulement au travail de création, mais à la personne créatrice de l'œuvre elle-même. Le chorégraphe, affirme Sorignet (2010),

⁶³ Il semble que plusieurs compagnies de danse contemporaine aient un *modus operandi* hiérarchisé hérité du fonctionnement des compagnies de danse classique. La hiérarchie y apparaît toutefois moins organisée et semble répondre à des critères plus mouvants, voire affectifs, comme l'indiquent d'ailleurs les propos de Charlotte sur le fait que « le chorégraphe tombe en amour avec un interprète ».

fut dès lors reconnu comme « héritier d'une multitude d'influences, dont la combinaison spécifique est la source d'un acte créatif vécu sur le mode de la singularité » (Sorignet, 2010, p. 14).

Le travail de création chorégraphique est donc indissociable d'une construction discursive qui a pris forme dans l'histoire de la danse et qui positionne socialement interprètes et chorégraphes les un.e.s en rapport aux autres. Je suis assurément en accord avec Le Coq (2004) : l'opposition entre créateur et interprète se fonde ultimement dans l'organisation sociale de la danse. Je suis particulièrement intéressée, suivant Foucault (1976), aux effets discursifs de ce positionnement dont les enjeux, semble-t-il, sont par moments ouvertement apparents, mais, à d'autres, diffus et imprécis, ce qui est d'ailleurs souligné par l'ambivalence du terme d'interprète-créateur que j'explore dans la section présente et dans les quatre suivantes.

Le fragment de récit puisé du récit de vie de Charlotte représente une illustration révélatrice de cette opposition entre interprétation et création telle que vue par Le Coq (2004). D'une part, la fabrication de la proposition artistique prend effectivement forme à même la collaboration entre le groupe des danseur.se.s et la chorégraphe, les sections créées par les interprètes ayant bien abouti dans l'œuvre finale. D'autre part, l'organisation sociale du travail laisse voir les deux formes de division hiérarchique du travail identifiées par Le Coq : la première, la posture prédominante de la chorégraphe assumant seule les décisions artistiques tout en s'appropriant sans réelle co-construction le travail des interprètes et la deuxième, l'existence d'une hiérarchie plus ou moins formelle à même le groupe d'interprètes, alors que seule la nouvelle interprète semble être vue et sollicitée par la chorégraphe. Afin d'aller au-delà de la seule description de la situation, tentons de comprendre les éléments interférant sur la possibilité, pour les interprètes, d'engager pleinement et avec satisfaction leur

subjectivité dans le travail et dans l'œuvre. Courte digression sur le travail non-artistique.

Le travail contemporain, opposé au fordisme et au taylorisme ayant façonné l'organisation du travail de la première moitié du 20^e siècle, se caractérise par un engagement toujours croissant de la subjectivité des salarié.e.s (de Gaujelac, 2005; Ehrenberg, 2010; Linhart, 2009). Phénomène sans doute positif à plusieurs égards, l'encouragement à l'engagement de la subjectivité au travail, met en garde Honneth (2004), n'est toutefois pas étranger aux visées capitalistes et néolibérales d'efficacité et de rentabilité qui auraient favorisé la récupération et l'instrumentalisation des idéaux de réalisation de soi des années soixante. Une nouvelle gestion du travail s'est alors graduellement mise en place, exigeant des travailleur.se.s « qu'ils se donnent totalement, qu'ils mobilisent leur personnalité, leurs émotions, leurs ressources les plus intimes » (Linhart, 2009, p. 20) tout en affichant une autonomie manifeste. Que l'on soit téléphoniste ou cadre pour une entreprise, affirme Ehrenberg (2010), le travail permettrait de donner sens à sa vie tant par la manière de s'y engager que par la nécessité d'y rythmer l'ensemble de ses activités, ce qui en fait un élément fondamental de l'estime de soi. Le travail est ainsi passé d'un environnement contraignant à un environnement où il est possible de réaliser son plein potentiel. Le « travailleur-entrepreneur » vivrait donc son engagement professionnel davantage sur le mode de la vocation et de l'autonomie que sur celui du travail salarié. L'autonomie est d'ailleurs la qualité possédant le plus important prestige non seulement dans la plupart des milieux du travail, mais dans la société en général, en passant par la santé, l'éducation et la famille (Bélanger, 1994; de Gaulejac, 2005; Ehrenberg, 2010; Gagnon, 1994).

Ces discours imprégnant le monde du travail ont beaucoup en commun avec ceux généralement associés au travail artistique, connu comme étant « autonome,

expressif, exigeant, (...) qui doit mener à l'accomplissement de soi » (Shapiro, 2007, p. 2) et à l'« expression de soi » (Buscatto, 2004, p. 39). C'est pourquoi les études récentes sur le travail et ses nouveaux enjeux fournissent des éclairages fort pertinents pouvant contribuer à une compréhension enrichie du travail de la danse.

Selon Honneth (2008), le discours sur le « travailleur-entrepreneur », tout en faisant croire à une véritable autonomie des travailleur.se.s, maintiendrait tacitement les salarié.e.s dans une posture de subordination en leur accordant un nouveau statut discursif qui ne trouve pas nécessairement écho au sein des pratiques professionnelles, demeurées très souvent inchangées. Comparativement à un modèle traditionnel où la structure hiérarchique est généralement claire, les manières récentes de penser et de structurer le travail, soutient pour sa part de Gaulejac (2005), présentent des effets pervers en le transformant potentiellement en « un système manipulateur qui piège les individus dans leur propre désir » (p. 91). Un phénomène qui, pour les travailleur.se.s, est susceptible de créer à la fois une importante satisfaction, mais beaucoup d'angoisse. Ainsi ne nous y trompons pas, ces nouveaux modes d'organisation du travail ne sont pas exempts de rapports de pouvoir, même si ceux-ci s'avèrent plus difficiles à identifier et à résister :

On pourrait évoquer à ce propos une aliénation dans la mesure où l'individu est gouverné de l'intérieur par des forces étrangères à lui-même. (...) C'est un pouvoir difficile à contester (...) parce qu'il opère dans l'intériorité, ce qui conduit à se contester soi-même. (de Gaulejac, 2005, p. 96)

Un regard sur les stratégies employées par divers milieux professionnels servant à rallier subtilement les salarié.e.s aux objectifs de l'entreprise permet de mettre au jour un concept fort intéressant pour mieux saisir les tensions potentiellement vécues par les travailleur.se.s, celui de « dérive narcissique » (Linhart, 2009, p. 25). Il s'agit d'abord de convier les individus à projeter leurs propres aspirations dans celles

proposées par l'entreprise, mais aussi d'instaurer un climat de concurrence entre les travailleur.se.s impliqué.e.s tout en encourageant diverses situations de mises à risque (de Gaulejac, 2005; Linhart, 2009). Les personnes, alors absorbées par elles-mêmes (entendons par leur propre reconnaissance et réussite), cessent de s'appuyer sur les collègues ou de référer à leur propre expérience, ce qui pourrait permettre de proposer d'autres façons de faire, pour plutôt s'inscrire dans un mode compétitif. Le récit de Charlotte illustre plutôt bien cette idée. Souvenons-nous de ses paroles : « Je veux du défi, je veux que tu me dises : 'Garoche toi par terre'. Je vais le faire! », s'est-elle écriée en réaction au sentiment qui l'habitait suivant l'absence de reconnaissance de la chorégraphe. Souvenons-nous également de la réponse de sa collègue, chutant du haut de ses talons sur le plancher de ciment, geste criant d'une colère et d'une violence retournées manifestement contre elle-même. Si Charlotte et sa collègue semblent bien s'appuyer sur une motivation interne dans leur rapport à l'œuvre et à la création tel que l'abordent Critien et Ollis (2006) et Levac (2007)⁶⁴, cette démarche ne semble ni représenter un espace de liberté, ni permettre une réelle appropriation du travail chorégraphique. Absorbées par leur propre détresse, les deux interprètes se voient plutôt aspirées au sein d'une spirale aux enjeux fortement paradoxaux tels que les décrit de Gaulejac (2005) : entre soumission et conformisme, d'une part, et autonomie et créativité, de l'autre⁶⁵, sorte de sauve-qui-peut agissant comme réelle contrainte des « projets de soi » des interprètes. Apparaît ainsi une forte tension discursive dans la notion d'interprète-créateur, la fonction de création s'avérant bien peu reconnue, d'autant plus qu'elle est complètement passée sous silence par la chorégraphe qui en intègre le résultat dans la création signée de son nom.

⁶⁴ V. chapitre 3, p.42.

⁶⁵ Le terme d'autonomie pourra sembler mal choisi puisqu'il n'apparaît peut-être pas d'emblée suivant une première lecture de ce récit de Charlotte, notamment pour certains lecteur.trice.s peu familiers avec les modalités du processus de création. Il fait spécialement référence ici au travail d'improvisation des interprètes qui, à la demande des chorégraphes, doivent générer du matériel chorégraphique, demande dont les termes sont souvent très peu définis, comme le soulignera d'ailleurs un peu plus loin Anne-Sophie. Le fragment de récit de Charlotte y fait néanmoins référence, quoique de façon subtile, par la phrase suivante « Tu te tiens un peu dans l'ombre, mais tu travailles super fort, t'apportes plein d'idées ».

5.2.2 Deuxième cas de figure : De la compétition et de ses usages

Marcel (42 ans) : Moi, je travaille avec cinq gars et deux filles avec [chorégraphe] et c'est une compétition, mais qui n'est pas déclarée. Tout ça dépend aussi beaucoup du chorégraphe, quel ton va être donné. Est-ce que le chorégraphe va installer une dynamique de confiance, de respect ou une dynamique de compétition? C'est comme dans n'importe quelle entreprise! (...) Je pense qu'une compétition, ça peut être très sain, moi je suis certain. Si je vois un bon danseur qui arrive dans la compagnie, ça va me faire travailler plus, je vais vouloir... pas seulement être meilleur que lui, mais juste apprendre de cette personne-là, puis faire « wow, il est capable de faire ça de telle façon, ben moi je peux peut-être... ». C'est stimulant.

Florence (37 ans) : Il y en a qui sont conscients [de la compétition] et qui vont jouer avec. J'ai l'impression que chez [chorégraphe], c'était un peu comme ça puis, mon dieu!, j'ai de la misère à embarquer dans ça. Je sens qu'il y a un petit peu de ça dans le fait de donner des rôles et d'enlever des rôles. J'ai l'impression qu'elle fait plutôt le contraire que d'essayer que tout le monde trouve sa place. En même temps, elle veut avoir le meilleur danseur pour faire le rôle.

Anna (49 ans) : C'est sûr que, dans certains contextes, je pense quand j'étais plus jeune puis je travaillais avec des compagnies plus grosses, c'est sûr qu'il y a de la compétition. Elle peut être saine. (...) Maintenant à mon âge, je ne suis vraiment plus là-dedans. Mais (...) ça m'est arrivé puis je ne comprenais pas pourquoi c'était pas moi [qui avait décroché le solo]. Ç'aurait dû être moi. C'est des deuils qu'il faut que tu fasses. C'est des leçons de vie finalement. (...) Ça joue sur la confiance. Complètement! C'est certain qu'il y a des danseurs qui sont plus compétitifs, qui sont bons là-dedans. Ils savent comment prendre la place. Puis des fois ça peut être fatigant pour d'autres danseurs qui sont aussi talentueux, mais qui ont moins ce talent-là de se faire aimer facilement par un chorégraphe. Wow c'est intéressant quand même [riant]!

Laurence (34 ans) : Il y a quelque chose de peut-être plus individualiste à l'interprète. Il faut qu'il s'occupe de son corps, il faut qu'il s'occupe de sa personne, il a moins le sentiment d'avoir besoin des autres. (...) Il y a des préoccupations plus individuelles, puis d'une espèce de compétition rampante avec les collègues. (...) Moi je suis en compétition avec les autres interprètes féminines, il faut pas se leurrer. C'est facile de remplacer un danseur [en claquant des doigts].

Les propos de Marcel et d'Anna rendent compte de manière relativement positive des stratégies de compétition mises en place par certain.e.s chorégraphes. Marcel aborde les aspects constructifs de la « saine » compétition qu'il perçoit comme étant au préalable stimulante. De formation classique donc possédant une technique ballettique plutôt rare chez les danseurs contemporains masculins, il semble logique que la compétition n'apparaisse pas réellement menaçante pour celui-ci. Anna, avec ses 25 ans de carrière, semble avoir acquis suffisamment d'expérience de travail et de reconnaissance pour être beaucoup moins inquiète de la concurrence. Florence, pour sa part, hésite quelque peu car elle n'apparaît pas totalement à son aise dans une atmosphère de travail compétitive, mais elle excuse en quelque sorte la chorégraphe, semblant à demi-mot accepter qu'elle puisse vouloir « le meilleur danseur pour faire le rôle ». Dans un métier où les emplois sont rares et le dépassement de soi quotidien, comme plusieurs l'ont mentionné en entrevue, le fait que la compétition soit valorisée ou, pour le moins, excusée, normalisée en quelque sorte, n'apparaît pas tellement comme une surprise.

Soulignons de plus le caractère « rampant » (Laurence) ou « non-déclaré » (Marcel) de la compétition, comme le montre d'ailleurs la surprise exprimée par Anna au moment où elle prend conscience de ses propos. Il semble que ce soit un sujet qu'il vaut mieux occulter alors que révéler au grand jour la compétition entre danseur.se.s risque d'ébranler un facteur important d'attachement au métier, qui est le sentiment d'appartenir à une communauté forte, à une véritable « famille »⁶⁶. Le courriel que m'a fait parvenir Thalia Joyce peu de temps après notre première rencontre renforce d'ailleurs cette idée : « Concernant mes relations avec les autres danseurs, je me rends compte que j'ai surtout parlé de la proximité et du plaisir qu'on a ensemble, mais ce n'est pas toute la réalité, il y a la compétition qui est présente, aussi ».

⁶⁶ Ce sujet sera discuté dans la section 5.4.

Qu'on lui concède une dimension positive ou négative, il semble difficile pour les interprètes de résister au jeu de la compétition, d'autant plus que l'enjeu est grand, comme Laurence le fait valoir, en particulier pour les femmes. La plupart des danseur.se.s interviewé.e.s ont d'ailleurs souligné, comme elle, une plus grande présence de la compétition chez les danseuses, principalement parce qu'elles sont beaucoup plus faciles à remplacer que les danseurs masculins dans cet univers professionnel à très forte majorité féminine. Fort à parier que pour elles, la compétition est de tous les instants ou presque, surtout compte-tenu de la nécessité de se distinguer.

Honneth (2008) interroge une « idéologie » (p. 246) de la reconnaissance souvent mise de l'avant dans les milieux de travail, qui paraît servir bien davantage la compétition et la « dérive narcissique » (Linhart, 2009) qu'une véritable reconnaissance des personnes et de leur travail. Celle-ci consisterait à user d'éloges en stimulant l'esprit compétitif afin de motiver les individus à s'engager activement et à répondre aux attentes et demandes sans opposition ni remise en question. Peut-être est-ce le type de concurrence auquel Marcel fait illusion dans son récit. Peut-être est-ce aussi le type de concurrence que la chorégraphe, dans l'histoire racontée par Charlotte dans la section précédente, souhaitait créer en valorisant la nouvelle danseuse arrivée dans la compagnie. Chose certaine, l'ignorance de la chorégraphe envers Charlotte (« j'allais aux toilettes, elle ne s'était même pas rendu compte que j'étais partie ») en opposition à l'attention accordée à la nouvelle danseuse (« Plus rien n'existe sauf le nouveau jouet qui entre (...) elle, elle avait tout ») a positionné les danseur.se.s au sein d'une dynamique compétitive que l'on peut probablement qualifier de productive sur le plan de la création, mais à quel prix pour les interprètes.

5.2.3 Troisième cas de figure : Questions d'in/visibilité

Matéo (30 ans) : [Chorégraphe], c'est une femme inspirée et elle est inspirante puis ça, ça allume. Mais des fois, c'est HORRIBLE la manière qu'elle te regarde ou les mots qui sortent, c'est complètement déstabilisant. (...) J'aime ça, on se voit un peu moins [depuis que je suis devenu pigiste], donc je suis un peu plus autonome, je fais mon travail, mais quand elle vient voir un enchaînement, j'en ai pour mon argent! Elle est dans le studio une heure avec moi et j'ai des tonnes de notes! (...) En fait, ce que je trouve difficile avec elle, c'est que tout est tout le temps extrême. C'est aussi ce qu'on aime et c'est cette exaltation-là qu'on reçoit quand on voit ses danseurs, sauf que moi comme artiste, quand j'entends la note et que c'est « plus fort, plus loin, plus lancé, plus fort, il faut que ça soit plus violent », puis que j'ai pas vraiment le pourquoi on veut arriver là, en dedans de moi je sens que mon corps se ferme. J'y vais, je le donne, mais c'est éprouvant. (...) En fait, je pense qu'il y a beaucoup du fait qu'on veut être vu et remarqué par le public et par le chorégraphe. On veut leur plaire donc on fait tout pour se coller à l'image de ce qu'on pense qui va les rassasier et qui va les combler.

Anne-Sophie (37 ans) : Quand on est interprète et qu'on travaille pour ou avec un chorégraphe, on doit fournir ce que cette personne-là requiert et il faut être dédiée, il faut être présente. Donc j'arrivais même pas à l'étape d'être heureuse parce que j'étais juste occupée à faire bien ma job pour avoir un retour extérieur. C'est souvent via le regard de l'autre où j'ai trouvé une satisfaction, les yeux de mes profs, ensuite les yeux du chorégraphe. (Chorégraphe], il inculquait ça aussi. Il a grandi dans une façon très traditionnelle de voir le métier et il propageait cette façon de travailler qui était très stimulante et inspirante! Quand tu penses que tu ne peux pas te dépasser, tu te dépasses! (...) Mais il y a quelque chose qui peut être assez naïf qui est cultivé chez l'interprète, je vois qu'on ne partage pas toute l'information. (...) Et on se lance parce qu'on aime le risque, l'aventure, l'inconnu, on aime voir ce qui va se passer. Mais je veux dire, il y a un risque! Un risque d'échec, un risque de blessures, de déceptions, il y a tous ces risques-là. En le disant, je le réalise en fait. C'est un gros risque!

Matéo et Anne-Sophie se sont tous deux longuement exprimé.e.s en entrevue sur le manque de pouvoir et d'autonomie souvent ressenti en cocréation ou en répétition, en commentant notamment les relations de travail entretenues avec certain.e.s chorégraphes. Remarquons chez Matéo l'opposition des mots utilisés, traduisant par moments une réelle exaltation lorsqu'il y a reconnaissance par la chorégraphe, mais

aussi une toute aussi réelle souffrance lorsque cette reconnaissance se meut en jugement sévère sur le travail à travers le processus de « notes »⁶⁷. Apparaît également, dans ses propos, l'absence d'une véritable appropriation du projet artistique. « J'ai pas vraiment le pourquoi on veut arriver là (...) ça fait que c'est éprouvant », affirme-t-il, montrant par ce commentaire que, ne partageant pas le dessein porté par la chorégraphe, celui-ci se sent privé d'autonomie dans son travail. Les liens créés par Matéo entre son nouveau statut de pigiste et la question de l'autonomie correspondent à l'analyse de Sorignet (2010)⁶⁸, qui établit une corrélation entre le fait de travailler à la pige et la possibilité, pour les interprètes, de « se libérer du pouvoir symbolique du chorégraphe » (p. 118). Les deux récits mettent également de l'avant le désir de reconnaissance des interprètes qui semblent satisfaits, momentanément du moins, par le regard admiratif, exalté et légitimant du ou de la chorégraphe. Dans les deux cas cependant, une profonde insatisfaction demeure. Ces deux exemples laissent apparaître une forme de relation entre deux tourments à première vue contradictoires, le besoin d'être vu.e et reconnu.e, mais aussi celui d'être autonome, de faire son travail pour soi-même afin de pouvoir se dire, comme le souhaiterait Anne-Sophie : « Hey, j'ai fait un bon job... J'suis contente ».

La part créatrice de l'interprète – rappelons ici *Le Coq* (2004) – exprimée et incontestée lors de la fabrication de la proposition artistique, semble s'estomper dans le tamis de l'organisation sociale du travail de la danse où en ressortent, hiérarchisé.e.s, chorégraphes et interprètes. Et plus que la part créatrice de l'interprète, c'est l'interprète entier.ère qui, souvent, disparaît au profit d'une signature chorégraphique unique (celle des chorégraphes) et de l'œuvre. Honneth (2008), qui considère le travail comme un espace fondamental de reconnaissance,

⁶⁷ Les notes, pratique traditionnelle du milieu où le chorégraphe, à certains moments choisis du processus, observe puis commente le travail des interprètes, n'apparaissent-elles pas comme une façon de faire exemplaire d'un rapport hiérarchique invalidant le statut d'interprète-créateur des danseur.se.s, la parole s'exprimant alors à sens unique, du chorégraphe vers l'interprète? Une analyse plus approfondie de ce phénomène apparaît certainement pertinente.

⁶⁸ Voir chapitre 3, p. 77.

utilise une expression forte de signification qui apparaît très évocatrice de la problématique de reconnaissance exprimée par les interprètes, celle de « regarder à travers quelqu'un » (p. 229). En dépit des corps visibles des danseurs en studio et sur scène qui portent l'oeuvre, n'est-ce pas en effet l'oeuvre qui est d'abord vue, regardée et commentée? C'est cette problématisation, que l'on retrouvera d'ailleurs sous différentes formes, que je souhaite souligner par le terme « in/visibilité » titrant la présente section.

Comme le fait remarquer Segnini (2008), dont l'analyse soutient et renforce le regard posé par Le Coq (2004), le travail des artistes de la danse au quotidien, derrière l'oeuvre et la représentation spectaculaire, est effectivement passé sous silence :

(...) l'analyse du travail de l'artiste privilégie souvent l'oeuvre qui est en fait l'aboutissement de processus de travail rendant possibles l'interprétation, la création. En revanche, les relations de travail, les aspects professionnels, que ces processus maintiennent dans l'implicite, sont peu analysés et contextualisés. L'oeuvre est révélée, mais le travail qui est à la source de son élaboration est presque toujours tu, ou pire, occulté par des idéalizations. (Segnini, 2008, p. 225)

Ces propos de Segnini sont certainement à lier à ceux de Bales et Nettel-Fiol (2008) sur le peu d'écrits en danse au sujet des pratiques d'entraînement⁶⁹. Pourtant, aux dires de Louppe (1997) comme de Pouillaude (2009), le travail de création et les pratiques d'entraînement représentent probablement les lieux les plus importants de l'inventivité en danse. N'est-ce pas une illustration exemplaire de l'indissociabilité existant entre savoir et pouvoir tel que la pense Foucault (1969)?

Lindgren et al. (2014) se sont penchés sur les processus émotionnels vécus au sein du travail par projet, un mode de travail de plus en plus prisé dans divers milieux

⁶⁹ Voir chapitre 3, p.45.

professionnels, mais qui est prédominant depuis longtemps au sein des processus de création artistique. Leur étude permet d'éclairer la tension qui existe entre les questions de risque, d'aventure et d'inconnu, enjeux exaltants comme le soulignent Matéo et Anne-Sophie, et les questions de pouvoir et d'autonomie, pouvant être ici associées au manque de partage de l'information auquel Matéo réfère dans son récit. L'analyse de Lindgren et al. (2014) permet ainsi de mieux percevoir comment certaines émotions à l'exemple de la passion, du dévouement, de l'engagement et de l'urgence (pour ne nommer que celles-là) sont normalisées, voire littéralement magnifiées dans le discours et dans l'organisation du travail que les contextes de création induisent, contrairement à d'autres émotions telles la peur de l'échec, la précarité, l'anxiété et la déception qui ne seront qu'à peine abordés, se faisant par conséquent invisibles. Le projet de création se construit alors en tant que réelle et unique opportunité d'une aventure (« *a once-in-a-lifetime-experience* », Lindgren et al., 2014, p. 1403), essentiellement stimulante et excitante, commandant de travailler de longues heures dans l'urgence et l'intensité, tout en promettant une réalisation de soi assurée. Or, tout extraordinaire que soit perçue l'aventure, ces conditions de travail deviennent, aux yeux des personnes engagées dans les projets, non pas des conditions elles aussi exceptionnelles, mais au contraire des conditions tout-à-fait « normales » dans le contexte, se surprennent les auteur.e.s. Passion, urgence, dévouement et engagement se trouvent en outre partagés par tous et donc externalisés, provoquant de surcroît un plus fort engagement individuel alors que la précarité, la peur de l'échec et l'anxiété, faute d'être exprimées et partagées, demeureront de l'ordre de l'internalisation et de la responsabilité individuelle. Il s'agit bien ici d'un non-dit dans le sens foucauldien, lequel a pour effet de repousser certains aspects de l'expérience dans une sorte de non-existence.

L'autonomie, soutient Honneth (2008), ne peut venir que par une reconnaissance réelle de la valeur des individus. Or pour véritablement reconnaître,

poursuit-il, il importe de sortir de l'invisibilité, il importe de rendre visible. L'invisibilité à laquelle Honneth fait mention n'est pas liée, il le précise, à l'incapacité physiologique de voir, elle réfère plutôt à une « non-existence au sens social du terme » (p. 225). Une véritable reconnaissance, ajoute-t-il aussi, doit concerner à la fois des changements dans les attitudes et dans les conditions matérielles, changements qui prendront notamment origine dans l'élaboration de nouvelles pratiques institutionnelles : « Quelque chose dans le monde physique des faits institutionnels ou des manières de se comporter doit changer pour que le destinataire puisse effectivement être convaincu d'être reconnu d'une nouvelle manière » (p. 272). Aussi s'avère-t-il fondamental de rendre visible ou, pour reprendre les termes de Lindgren et al. (2014), d'externaliser tout risque qui tend à demeurer caché dans l'organisation du travail, comme l'a si justement formulé Anne-Sophie, afin d'accroître réellement l'autonomie et le pouvoir des interprètes. Il s'agit de reconnaître la précarité et les risques qui accompagnent le travail de création; reconnaître les danseur.se.s comme interprètes qui créent l'œuvre et la portent sur scène, avec tout ce que cela comporte.

5.2.4 Quatrième cas de figure : Un genre plus visible?

Laurence (34 ans) : C'est une question de feeling, j'ai ma propre paranoïa aussi [rires], mais je dirais en général, les hommes ont plus d'espace. (...) C'est parce que c'est des individus à l'école de danse. Je pense que la formation aussi ça crée tout ça. Je veux dire, t'es trente filles, il y a deux gars. Les garçons c'est des individus, puis on est le groupe de filles. Il y a quelques filles qui ressortent du lot, trois ou quatre, puis les autres sont noyées dans le groupe. Il y a cette dynamique-là qui s'installe rapidement pour les garçons, d'être un peu le centre d'attention. Ils y peuvent rien, c'est la dynamique de la rareté. (...) Avec des chorégraphes femmes, hommes, peu importe. Gay, pas gay! C'est l'évidence même. C'est flagrant. Des choses qui sont excusées aux garçons, qui ne sont jamais excusées aux filles. [Comme] des retards, des petites absences, des comportements un peu plus funky. « C'est un garçon, il est tête en l'air ». Ils ont plus le droit d'être tête en l'air, par exemple. Des garçons, c'est drôle des

garçons! C'est pas drôle une fille! Non, mais juste l'humour dans la société! Ils sont plus écoutés en général, au niveau créatif aussi.

Thalia Joyce (29 ans) : Je pense que les gars sont plus confiants dans leur rôle. Particulièrement quand la chorégraphe est une femme hétérosexuelle et qu'il y a des gars hétérosexuels, elle va être plus relax avec eux, elle va leur permettre plus parce qu'ils la font rire. (...) Ah oui, tellement! Les deux projets dans lesquels j'ai travaillé récemment avec des chorégraphes femmes, quand il y a un homme hétérosexuel, ça ne les dérange pas si ça dérape puis ça déconne pendant un bout. Elles sont heureuses que ça fasse ça. Puis une fille qui fait ça, peut-être elle serait pas assez drôle [rires] pour le soutenir, je ne sais pas! Mais il y a aussi la séduction qui fait que ça passe.

Marcel (42 ans) : On a plus d'attention, donc en général, ça fait un petit velours, mais c'est pas toujours positif pour l'interprète. Moi, je connais des gars qui se sont un petit peu assis là-dessus, soit dans les écoles ou dans leur carrière, puis qui développent pas leur vrai potentiel, parce que les gens en général, soit les chorégraphes, soit la communauté, acceptent plus par rapport à leurs faiblesses. (...) Oui, c'est agréable, mais c'est à double tranchant.

Anne-Sophie (37 ans) : Cette mentalité-là peut être cultivée à l'école. Je le vois des fois. Ce que j'ai vécu quand j'étais à l'université, avec le très peu d'hommes qui étaient dans le programme, ils avaient des laissez-passer qu'une femme n'aurait jamais eus. Capacités techniques, ou contourner un cours parce qu'il veut faire autre chose ou remplacer quelque chose avec quelque chose...

Plus visibles, les hommes? Ces récits le confirment sans équivoque. Non seulement visibles, mais « le centre de l'attention », affirme Laurence, ce qui semble plutôt normal aux yeux de tous puisqu'ils sont si peu nombreux à choisir la danse. Pourtant, il semble que ce fait arithmétique ne puisse expliquer, à lui seul, l'ensemble des avantages dont ils bénéficient. Tentons de dépasser cette prémisse, maintes fois répétée, afin d'exhumer ce qui s'y cache peut-être.

Les situations révélées par les interprètes sur la plus grande visibilité des danseurs masculins croisent d'autres situations similaires rapportées non seulement par diverses études en danse (Bassetti, 2013; Sorignet, 2010), mais également dans le milieu du cirque contemporain (Cordier, 2007), de la musique (Ravet, 2007), de la

couture (Divert, 2008) ou encore dans les domaines du théâtre et de la télévision (Dean, 2005), milieux, soulignons-le, dans lesquels les femmes ne sont pas toujours majoritaires. Ainsi, qu'ils soient en minorité ou en majorité, le regard porté sur les hommes en formation ainsi que dans les milieux professionnels lui rendent toujours d'emblée sa dimension de sujet créatif, c'est-à-dire d'artiste et de collaborateur à part entière. Dans le monde de la couture, soutient Divert (2008), en plus d'accentuer le recrutement des garçons, « on [leur] prête une plus grande motivation et davantage de créativité qu'aux filles et c'est par eux que l'institution de formation attend la reconnaissance de sa formation » (p. 81). Analysant l'univers professionnel du cirque contemporain, Cordier (2007) affirme qu'« [en cirque], comme en d'autres mondes de l'art, la capacité de création semble d'abord un attribut masculin; si [les femmes] y prennent part, c'est davantage en se fondant dans le décor, en tant qu'interprètes au service de maitres d'œuvres masculins » (p. 94). Au contraire, le regard que l'on porte sur les artistes féminines dans le cas de la danse, soutient notamment Bassetti (2013), est d'abord un regard objectivant sur leur corps; celle qui se démarquera du lot sera possiblement la plus virtuose ou la plus belle. Le corps des danseuses, suggère encore Bassetti, est en quelque sorte objet d'art lui-même. De quoi ajouter à la division entre création et interprétation dans l'organisation sociale du travail une seconde couche de hiérarchisation, cette fois-ci genrée.

Le commentaire de Laurence sur son expérience de formation en danse, notamment sur le « groupe de filles » et les quelques garçons se posant déjà comme des « individus », donne à réfléchir. Comme si, dans les perceptions, les interprètes féminines peinaient à sortir du corps de ballet et demeuraient, en dépit de leurs compétences, mais aussi de la contemporanéité des œuvres, des danseuses « en série », pour reprendre l'image de Delvaux (2014), c'est-à-dire des danseuses que l'on tarde à reconnaître comme les artistes qu'elles sont, pour plutôt les approcher telles qu'on les souhaite : à l'écoute, inspirantes, virtuoses. Les hommes, dit encore

Delvaux, même en groupe, « s'agencent entre eux, mettent en commun des identités déjà constituées » (p. 19) alors que le féminin se construit dans la série et l'anonymat, comme s'il s'agissait d'une réelle identité. Elles ont beau être toutes aussi différentes ou toutes aussi créatives, elles passeront souvent inaperçues, sauf pour « quelques filles qui ressortent du lot, trois ou quatre, puis les autres sont noyées dans le groupe », souligne Laurence. Difficile de dire à quoi tient cette sortie de l'invisibilité. Sans doute à des efforts accrus de distinction, comme on l'a vu dans la section 5.1.4. De quoi comprendre encore davantage la difficulté à percevoir une dimension saine à la compétition pour les interprètes féminines.

Revenons à l'in/visibilité. Drôle de paradoxe ici encore, puisque les interprètes féminines sont peut-être aussi à risque d'être trop vues en raison de la pression sociale sur l'apparence des femmes qui est telle que, pour reprendre à quelques mots près la formulation de Delvaux (2014), celles-ci apparaissent, sont regardées, se regardent, se regardent être regardées alors que les hommes, eux, agissent. Des interprètes participant.e.s des deux genres ont pourtant mentionné qu'en danse, la pression sur l'apparence, c'est-à-dire sur l'exigence de corps beaux, minces et athlétiques, était aussi forte envers les interprètes féminines que les interprètes masculins. Force est toutefois de constater que seules les femmes ont abordé en entrevue les questions de beauté et, plus gravement encore, celles du poids et de l'anorexie. Voyons ici les commentaires de Charlotte, puis de Florence.

Charlotte a vécu un rejet de son école de danse à l'adolescence parce qu'elle était supposément en surpoids. Elle a ensuite gravement souffert d'anorexie. Elle s'exprime ici sur une lutte qu'elle continue à mener, celle en lien avec l'obsession de la minceur :

C'est l'horreur pour moi, les essayages de costumes. C'est le moment que je déteste le plus dans la création. Harh! Je veux vomir, je ne me sens pas bien. (...) Les autres filles de la compagnie, c'est toutes des grandes minces, pas de hanches, pas de fesses, donc elles, ça leur fait super bien parce que ça tombe « frrou! ».

Florence, de son côté, tente de choisir entre fumer et être « maigre » ou ne pas fumer et voir son corps prendre quelques livres :

Aussitôt que je commence à fumer, c'est fou parce que je maigris là! (...) Dans mon imaginaire, puis c'est aussi collectif, je pense, en danse, il y a quelque chose qui fait 'yes!'. Je me sens bien quand j'ai moins de chair. Puis je ne me suis jamais autant fait dire : 'T'es donc ben *top shape*, qu'est-ce que tu fais pour t'entraîner? ». Puis je me disais « Je ne m'entraîne presque pas'. (...) Cet été, j'ai arrêté de fumer et c'est d'accepter que mon corps change. Et là, je m'entraîne hyper fort, c'est presque dérisoire, mais j'ai l'air moins en forme selon les yeux des danseurs, parce que j'ai un peu plus de poids puis j'ai de la cellulite qui ressort. J'ai vu des photos de moi il y a un an où j'étais rendue vraiment mini, mini maigre puis il y a certains endroits où c'est laid. J'ai envie d'avoir un corps de danseuse en forme, mais peut-être que c'est beau quand même un peu plus de poids. Oui, l'image du corps... C'est entretenu par l'extérieur, c'est clair. On a tous cette même vision et on s'encourage. Aussitôt que quelqu'un a maigri, c'est les félicitations. Même si on n'est pas en ballet, même si on ne monte pas sur la balance comme avant, on aime voir les muscles, les corps découpés, pas trop de chair dessus.

Je le répète : aucun participant masculin n'a tenu de tels commentaires.

Pour contrer les rapports de pouvoir, soutient Honneth (2008), il faut rendre visible et reconnaître. Pourtant, il semble possible de dire que les femmes apparaissent coincées, en quelque sorte, entre visibilité et invisibilité. Reconnaître, mais reconnaître quoi? Quels sont les critères soutenant la reconnaissance? À l'instar de McQueen (2014), je considère essentiel de questionner les liens entre la reconnaissance et le pouvoir, car l'acte de reconnaître peut très bien lui-même se fonder sur un argumentaire et sur des pratiques plus régulatrices que libératrices. Non

seulement Honneth ne questionne-t-il pas ces liens, mais l'ancrage psychologique de son travail de conceptualisation m'apparaît problématique dans la mesure où il pose la solution bien davantage du côté des relations interpersonnelles que du point de vue social. Avec McQueen (2014), je considère que le concept de reconnaissance doit être doté d'un regard critique sur les façons par lesquelles les discours, les pratiques et les institutions sont investis, souvent de manière diffuse comme l'a montré Foucault (1975), par le pouvoir. Et diffuse, la question de l'apparence l'est sans doute. Un examen des termes perpétuant l'idée du corps féminin jugé parfait par le groupe, comme l'indiquent les commentaires de Florence (« aussitôt que quelqu'un a maigri, c'est les félicitations »), illustre parfaitement les mécanismes de contrôle social se trouvant au cœur de la construction des subjectivités, dans la société comme dans le milieu même de la danse, alors qu'institutions et individus reprennent et reformulent le discours régulateur de mille manières, souvent plus subtiles les unes que les autres.

Si la différence entre créateur.trice et interprète réside bien davantage au sein de l'organisation sociale de la danse que dans la fabrication de la proposition artistique, comme le soutient Le Coq (2004), cette différence semble apparaître plus floue lorsqu'il s'agit des danseurs masculins, considérés plus rapidement dans leur individualité d'artiste-créateur. Ceci ajoute donc un caractère genré à la division hiérarchique du travail déjà existante entre création et interprétation et ce, même si les interprètes féminines se sont montrées tout aussi investies dans le travail de création que leurs collègues masculins.

5.2.5 Cinquième cas de figure : Questions d'audibilité

Adrianna (41 ans) : Avant, je pensais que je n'avais rien d'important à dire avec les mots. C'est comme, je suis un corps, et je donne mon corps. Je ne sais pas si c'est juste moi qui pensais ça... Is it my insecurity? The formation that transformed me like that? Is it because I never went to university at that time? Je ne sais pas. I don't know why, why it was there, but it was there for sure. (...) I danced like... I physically danced. J'ai été dans une école où on ne fait pas de

cours théorique, on faisait des classes de danse, technique. Donc à ce moment, j'ai quitté, I had my baby, I went to university. I read some books. Et c'est fou, quand je lisais, je me disais « ah! j'ai fait ça, dans cette pièce, but I didn't realize! » (...) Et ça, c'est une chose avec [compagnie] que j'ai appris, c'est que tu dois avoir les mots. [rire] So, there's words in the art world that we all know, now that I know. Il y a des package of mots que tu dois savoir parce que c'est la façon de parler avec les autres artistes. Et comme ça tu te sens avec tout le monde et... you don't feel stupid... It's very hard to explain. (...) Je pense que oui, [compagnie] a trouvé une façon de laisser de l'espace aux danseurs, that the hierarchy feels smaller et tu sens plus le feeling de collaboration. And in some ways, you feel plus... appreciated in a weird, strange way. Je pense que c'est le lien intellectuel, avec les mots.

Matéo (30 ans) : Moindrement qu'il y a un échange, que je peux savoir si, un, tu as des attentes vis à vis moi puis deux, où va ta vision au moment où on se parle, bien je peux contribuer à ça. C'est dans mon intérêt aussi que l'œuvre fonctionne et qu'elle soit cohérente. (...) Cette passation de pouvoir, si je peux dire, elle devient très importante.

Anna (49 ans) : [D'habitude] en danse, t'arrives, t'es réchauffé, t'es prêt puis tu commences, tu fais ce qu'on te dit de faire. C'est très rare que tu discutes de la création. C'est très rare que tu vas parler avec le chorégraphe. Le chorégraphe a besoin de rester dans sa bulle. Mais c'était pas le cas du tout avec [metteuse en scène], parce qu'elle sait exactement ce qu'elle fait. (...) Au début, j'haïssais ça. Ah, on va pas se mettre à table puis jaser!? [rire] Puis après ça, je me suis mise à aimer ça, puis ce travail-là a permis toute l'ouverture à la création, à ce regard-là ou à cette confiance-là qu'on avait les uns envers les autres. (...) J'étais très heureuse dans un processus comme ça parce qu'elle utilise l'improvisation, parce qu'elle est complètement dans l'ouverture, parce qu'on est en discussion, en échange entre deux adultes.

Anne-Sophie (37 ans) : Je pense que c'est quelque chose qu'on est un peu plus capable de faire, nommer les choses. Nommer que c'est un risque, nommer que ça se peut que ce soit un échec, nommer les enjeux ou pas les enjeux, mais toutes les possibilités qu'il y a. Comme ça, en les nommant, on peut prendre position. (...) Je pense qu'en effet, l'écologie du milieu change avec les générations qui sortent des écoles de formation, des universités et qui injectent une autre approche. Il y a des chorégraphes plus jeunes qui n'opèrent pas de la même façon. Ça, c'est important aussi quand ça vient du *leader* du projet. Que cette personne-là installe une façon de faire qui est différente, c'est primordial. Il y a des nouvelles méthodes, des modèles de transmission de vocabulaire de danse et moi, je pense qu'ils instaurent une confiance chez l'interprète, parce qu'on apprécie beaucoup plus ce qu'ils apportent, leur individualité. C'est

vraiment le *flip side*. Et moi, j'ai vécu le *shift*. Je travaille dans un type de travail où c'est vraiment : « okay, toi, qu'est-ce que t'apportes au travail? On va faire ressortir ça ».

J'ai interviewé des interprètes en danse dans le cadre de mes travaux de maîtrise sur les constructions de la santé il y a environ dix ans⁷⁰ et la différence entre la teneur des propos ci-haut et ceux tenus alors sur la question de la parole n'est rien de moins que marquante. L'une des raisons données alors par les interprètes pour expliquer les communications limitées ou ardues entre chorégraphe et interprètes durant le travail de création résidait dans l'importance de conserver un certain mystère afin que l'œuvre puisse émerger (Fortin et al., 2008a). Les propos ci-haut semblent indiquer qu'un équilibre est en train de se trouver entre l'attachement au mystère imprégnant la création et le besoin de sécuriser ce moment où tous et toutes se lancent afin de faire œuvre de danse, en nommant collectivement les enjeux qui s'y jouent. Afin d'en identifier les raisons, je reviendrai au concept mis de l'avant par la « philosophie sociale de Honneth » (Ehrenberg, 2010, p. 273), celui de la reconnaissance.

J'aimerais souligner en premier lieu que si je demeure attachée à la notion de reconnaissance, c'est d'abord parce que l'absence de reconnaissance représente un thème important du discours exprimé par les interprètes de la danse, particulièrement au cours de la dernière décennie⁷¹. C'est également parce que je partage avec Honneth (2008) et McQueen (2014) l'idée que la reconnaissance est difficilement dissociable du devenir humain : « Recognition is fundamental to making sense of ourselves, our action and our place in the world » (McQueen, 2014, p. 49). Comme ce dernier, je crois toutefois essentiel de doter ce concept d'une critique poststructuraliste du pouvoir, en portant une attention particulière aux rapports aussi étroits qu'implicites entre l'acte de reconnaissance et la normalisation de valeurs qui

⁷⁰ Voir les travaux déjà mentionnés suivants : Trudelle (2006), Fortin et al. (2008a) et Fortin et al. (2008b).

⁷¹ Pensons notamment au blogue de Catherine Viau, *Le danseur ne pèse pas lourd dans la balance*, conçu afin de rendre visible le travail des interprètes.

pourraient s'avérer plus contraignantes que positives, ces valeurs imprégnant tout autant les discours que les pratiques.

Soutenir le mystère en limitant le dialogue n'apparaît pas sans danger, ce qui est lisible dans les récits présentés plus haut. Le lien entre parole et pouvoir ne peut d'ailleurs être plus clair que dans les paroles de Matéo qui affirme que seul le dialogue permet une « passation des pouvoirs » au sein de laquelle l'interprète peut s'approprier le sens de l'œuvre, puis le travail de création et d'interprétation. Ainsi, bien davantage que la visibilité (dont on a vu la dimension problématique pour les corps dansants en représentation, notamment féminins), c'est l'audibilité que les danseur.se.s réclament, mais aussi affirment comme condition soutenant la reconnaissance, ce qui n'est pas anodin dans une discipline où le corps en mouvement, mais littéralement peu loquace, a été pointé du doigt comme étant docile (Fortin, Vieira et Tremblay, 2008; Green, 2001, Smith, 1998).

Plusieurs facteurs semblent contribuer à ce changement profond, qui est celui de l'apparition d'une parole offrant aux interprètes « les mots de la danse », comme l'exprime Adrianna. Premièrement, la syndicalisation des danseur.se.s qui, depuis 2002, a contribué à la réalisation et à la signature de conventions collectives, exerce pour le moins constitutif de tout un vocabulaire jusqu'alors boudé dans le milieu professionnel en regard du travail de la danse et de ses conditions. Deuxièmement, les formations collégiales et universitaires formant des chorégraphes et interprètes non seulement à leur pratique, mais à une réflexion sur leur pratique, facteur souligné d'ailleurs par Anne-Sophie. Découlant de ces formations, la recherche universitaire récente, notamment au Québec, a donné lieu à plusieurs travaux de recherche, que ce soit en regard de l'interprétation (Bienaise, 2015; Leduc 2007), de la création (Gaudet, 2012; Pedron, 2013) ou encore de la santé en danse (Tremblay, 2011), etc⁷².

⁷² Les travaux cités ne représentent que quelques exemples des thèses et mémoires réalisés.

Selon les dires d'une collègue du milieu professionnel, le livre *Danse et santé, du corps intime au corps social* (Fortin, 2008), monographie regroupant plusieurs travaux de chercheur.e.s, fut ainsi littéralement déposé au centre de la table afin de servir de référence aux discussions en vue de l'élaboration d'un plan directeur pour la danse professionnelle au Québec lors des États Généraux en 2009. Autre élément, la mise en ligne d'un blogue par la danseuse Catherine Viau, *Le danseur ne pèse pas lourd dans la balance*, dénonçant avec vigueur et rigueur l'absence de reconnaissance et de visibilité des interprètes sur la place publique (journaux, programmes, supports de diffusion, etc.). Si la mise en ligne d'un blogue peut se présenter comme un évènement secondaire, voire anodin dans bien des domaines, il semble que ceci soit loin d'être le cas en danse. En fait, dans un milieu où il est difficile de prendre parole, le blogue apparaît comme un médium idéal, interpellant les interprètes individuellement par le biais de leur témoignage au JE tout en les invitant collectivement à partager, à écrire et à lire le commun, bref, à construire ce commun. Voyons les mots d'introduction de la blogueuse :

Ce blogue essaie d'inventer une communauté de la danse qui place le danseur au centre de l'attention. Une communauté où l'interprète capte l'oreille autant que le regard. Un lieu où il s'exprime et est écouté et se « sent artiste » au même titre que ses collègues chorégraphes. (...) Ce blogue ne prétend pas professer une vérité, ni donner de leçon, ni porter de jugements au sujet des individus qui travaillent à définir la danse de diverses manières. Il se propose comme une plate-forme de discussion, où sont mis en lumière des enjeux qui restent tapis (malheureusement) dans le fond de conversations de couloirs⁷³.

Une manière hautement pertinente de briser le silence, de projeter les mots de la reconnaissance dans l'espace public afin qu'ils servent d'assise à une réflexion commune et une parole éventuellement plus travaillée.

⁷³ Consulté le 21 janvier 2016 à l'adresse internet suivante : <http://ledanseurnepesepaslourd.com/about/>

Ces différentes initiatives pourraient bien être conjointement à l'origine de nouvelles manières de travailler privilégiées par les jeunes chorégraphes et interprètes, intéressés par une éthique de travail qui cherche une cohésion avec la nature intimiste qui caractérise autant les relations de travail que les productions chorégraphiques contemporaines.

Pour reprendre les termes de Lindgren et al. (2014) analysant l'organisation du travail par projet, il s'agirait ni plus ni moins d'une externalisation de divers facteurs traditionnellement tus, que ce soit concernant la nature du projet lui-même, les risques potentiellement encourus, les volontés propres à chacun.e, permettant à ce qui était de l'ordre du non-dit et, conséquemment de la responsabilité individuelle, de surgir dans l'espace public afin que tous y aient prise, tant individuellement que collectivement. Peut-être assistons-nous par conséquent à l'émergence de nouvelles façons de faire, à de nouvelles pratiques professionnelles supportantes de « projets de soi » à la fois personnels et professionnels plus autonomes pour les danseur.e.s, pratiques qu'il est apparu d'ailleurs nécessaire d'observer, de documenter et d'analyser.

5.3 « Projets de soi » : interface du personnel et du professionnel

5.3.1 Au-delà du travail, la danse comme voie de connaissance et de développement de soi

Anna (49 ans) : La danse, ça m'a permis de me libérer comme personne. J'étais quelqu'un de très timide quand j'étais jeune, puis ça m'a vraiment donné des ailes. (...) Le métier m'a vraiment aidée parce que dans ce métier-là, t'es toujours confrontée à toi-même, tout le temps. Tu travailles avec ton corps, c'est toi, donc t'es confrontée à tes faiblesses et t'as pas le choix. Pour arriver dans ce métier-là, il a vraiment fallu que j'ouvre, (...) que j'aie confiance en moi, chose que j'avais pas avant puis avec beaucoup de travail, c'est arrivé, en étant face à mes bibittes.

Dan (45 ans) : Je pense que la danse m'a sauvé la vie un petit peu dans le sens

que j'étais très, incroyablement timide. Ça m'a forcé à rencontrer des gens, à voyager, à voir d'autres cultures, à prendre ma place sur scène. (...) Ça m'apprend sur moi... à me *grounder*, à me centrer, ça me pousse à trouver un équilibre dans ma vie. (...) Je pense que c'est une des raisons pour lesquelles je fais de la danse, pour apprendre à me connaître. Ça a été une bonne école de la vie!

Florence (37 ans) : La job d'un interprète, c'est d'être. C'est une présence. T'es sur scène puis tu proposes quelque chose dans la présence. J'ai trouvé ça difficile, moi. (...) En même temps c'est la raison pour laquelle j'ai choisi ce métier-là. (...) Même plus jeune, je savais que c'était la raison pour laquelle la danse était importante et si intense dans ma vie. Une façon que je l'expliquais, je disais : « Ce que je travaille en danse, en tant qu'interprète, c'est les mêmes choses que j'ai à travailler dans ma vie personnelle ».

Annabelle (37 ans) : La danse pour moi, ça a été un outil de développement. (...) D'une certaine manière, ça m'a permis de vivre. Ça m'a permis de développer des qualités qui étaient à l'opposé complètement de qui j'étais, ou de comment je me serais développée si j'avais suivi mes facilités.

Jacob (35 ans) : The work that we do, the self-discovery that we do (...) you really have to dig in pretty deep in order to be on stage in front of people and be real and not have a mask on. And that work is very much... therapeutic work.

Le travail quotidien du corps, tel un miroir engageant à prendre conscience de soi, à accepter tout autant qu'à confronter et dépasser ses propres limites est ici relaté en tant qu'aspect positif du métier. Il engendre présence à soi, connaissance de soi, libération et atteinte d'un certain équilibre dans la vie. Ces propos, tenus par tous, hommes et femmes, jeunes et plus âgé.e.s, s'accordent avec la pensée de Giddens (1991) lorsqu'il prétend qu'un travail constant sur soi de l'ordre de la routine quotidienne et de la discipline, un travail dans lequel interagissent réflexion et action, représente l'une des conditions favorables à un « projet de soi » émancipateur des individus. Giddens précise : Ce travail n'aurait rien d'un désengagement social ni d'un rapport narcissique à soi tel que le soutient Lasch⁷⁴. Il ne correspondrait pas davantage à une forme d'autosurveillance servant à la régulation sociale des

⁷⁴ Giddens réfère aux écrits de Lasch (2000) sur la société narcissique.

individus, telle que mise de l'avant par Foucault⁷⁵. Il s'avère plutôt un moyen menant vers une plus grande maîtrise de divers enjeux de vie, que ces enjeux concernent le rapport à soi, aux autres ou au monde :

Bodily discipline is intrinsic to the competent social agent (...). Most importantly, routine control of the body is integral to the very nature both of agency and of being accepted (trusted) by others as competent. (...) Regularised control of the body is a fundamental means whereby a biography of self-identity is maintained. (Giddens, 1991, p. 57)

Autrement dit, la discipline corporelle, selon Giddens, est au cœur même de l'agentivité, c'est-à-dire de la possibilité, pour les individus, d'agir sur le monde afin de l'influencer ou le transformer.

Lorsque Giddens se fait critique de Foucault, il semble viser principalement des écrits tels que *Surveiller et punir* ou encore *Histoire de la sexualité, la volonté de savoir*, théorisant les techniques et dispositifs disciplinaires assujettissant le corps. Éclairant la « machinerie de pouvoir » qui « fouille », « désarticule » et « recompose » le corps (Foucault, 1975, p. 162), Foucault a effectivement mis en lumière un corps façonné par l'histoire et par le langage, une entité malléable, instable, docile, soumise au contrôle social. S'appuyant sur d'autres écrits plus tardifs (Foucault, 1984), il est toutefois possible d'affirmer que Foucault, à l'instar de Giddens, croit à la possibilité qu'a l'individu de se transformer lui-même. Contrairement à ce dernier toutefois, Foucault voit d'abord le contrôle disciplinaire comme une contrainte, un mécanisme assujettissant l'individu qu'il importe de contester. Contrainte et contestation sont donc jugées indissociables du processus d'autoconstitution de soi puisqu'il en représente tout autant les limites que les possibles. Prenant appui sur la philosophie

⁷⁵ Giddens réfère aux écrits de Foucault (1975, 1976) sur le pouvoir la surveillance.

stoïcienne, Foucault pense le « souci de soi⁷⁶ » comme un travail de l'âme et du corps qui impliquerait, sur le plan individuel, une certaine austérité de l'ordre de la privation n'adoptant pas « la forme d'un resserrement du code qui définit les actes prohibés, mais celle d'une intensification du rapport à soi par lequel on se constitue comme sujet de ses actes » (Foucault, 1984, pp. 58-59). Le souci de soi, permettant de développer diverses pratiques et exercices est ainsi, selon Foucault (1984) :

(...) un art de l'existence qui gravite autour de la question du soi, de sa dépendance et de son indépendance, de sa forme universelle et du lien qu'il peut et doit établir aux autres, des procédures par lesquelles il exerce son contrôle sur lui-même et de la manière dont il peut établir la pleine souveraineté sur soi. (p. 316)

Il semble que les propos des participant.e.s cités plus haut aient aussi en commun avec cette définition foucauldienne du souci de soi. Ceci dit, les points de vue critiques de Rose (1996) et Lasch (2000) permettent peut-être de saisir certains enjeux qui, à mon avis, sont présents sans être ici nommés par les interprètes. Lasch (2000) parle moins de réflexivité que d'une surveillance attentive de soi qu'il associe à la culture narcissique des sociétés modernes. Il soutient notamment que la « sensibilité thérapeutique » (p. 33) ou encore la psychologisation de nombreuses sphères de vie, menant les individus à investiguer et à améliorer leur psychisme à travers diverses voies thérapeutiques, ne serait pas entièrement motivée par un authentique désir de croissance ou de transcendance spirituelle. Elle se voudrait très souvent une réponse des individus réagissant par dépit à des institutions peu engagées envers le social et le collectif. L'omniprésence du soi dans l'idéologie du développement personnel, en dépit de l'optimisme qui s'en dégage à première lecture, affirme Lasch, représenterait avant tout une « éthique d'autopréservation et de survie » (p. 84) de la part les individus, faute de n'avoir que peu de pouvoir sur l'amélioration de leurs situations

⁷⁶ À noter que le terme de « souci de soi » fluctue dans les travaux de Foucault avec ceux d'« éthique de soi », de « projet de soi », d'« art de soi » ou encore de « culture de soi » sans que le sens de chacun n'en soit clairement explicité.

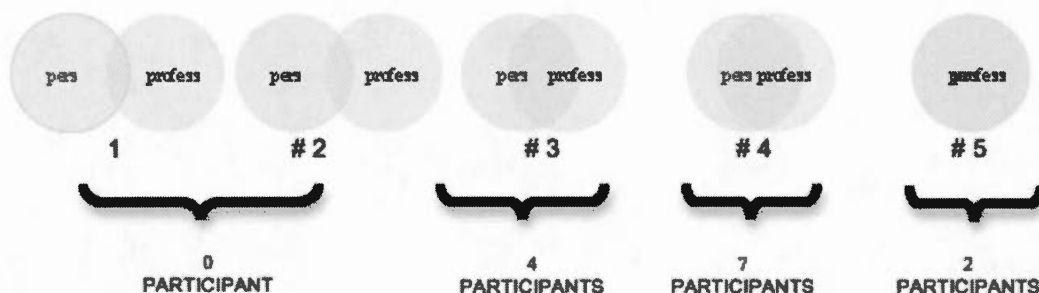
socioéconomiques. Rose (2000) associe pour sa part cette psychologisation à une nouvelle forme de régulation en parfaite conformité avec les principes du libéralisme et de la démocratie. Loin de contraindre la subjectivité, les visées néolibérales, soutient-il, l'encouragent en fabriquant des sujets prétendument volontaires. Cette critique de Rose rappelle certainement la lecture que j'ai proposée de l'expérience de cocréation de Charlotte (section 5.2.1). Le point de vue exposé par Lasch n'apparaît pas non plus sans lien avec la collectivité de la danse, compte-tenu que l'attention à soi dont il est question ici prend ancrage au sein d'une activité professionnelle qui est faiblement rémunérée. C'est pourquoi les bas salaires des danseur.se.s, mais aussi la frêle reconnaissance de la discipline de la danse contemporaine dans la société de même que celle des interprètes dans le monde social de la danse méritent d'être considérés comme autant de facteurs pouvant inciter à souligner, voire magnifier la satisfaction là où elle se trouve, notamment dans le développement et la connaissance de soi. Je mentionnerai d'ailleurs que, contrairement à Bienaise (2015) qui a questionné la déstabilisation et la fragilité que peut provoquer le travail d'exploration chorégraphique dans sa recherche doctorale, les interprètes que j'ai interviewé.e.s n'en ont souligné que les aspects positifs. La lecture de Segnini (2008) faisant état d'une occultation du travail de la danse par des idéalizations à laquelle j'ai référé dans la section 5.2.3 semble ici de nouveau extrêmement pertinente. Peut-être y trouvons-nous là un point de bascule, entre possibilités et contraintes, des « projets de soi ».

5.3.2 Vie hors-danse : quelle vie privée?

Lors des entrevues, j'ai demandé aux participant.e.s d'illustrer, en choisissant l'un des cinq diagrammes de Venn suivants, la relation existant entre leur vie personnelle et

leur vie professionnelle⁷⁷. Les résultats vont comme suit :

Figure 5.3.2 : Proximité vie personnelle/vie professionnelle :



Le diagramme #5, montrant une fusion quasi parfaite des sphères de vie personnelle et professionnelle, a été choisi par deux danseuses, Florence et Adrianna. Le diagramme #3, représentant la plus grande séparation entre les deux sphères choisie par les participant.e.s, a été préféré par deux danseurs et deux danseuses, Jacob, Dan, Kathy et Anne-Sophie, cette dernière précisant toutefois que cette relation pouvait s'approcher du diagramme #2 ou #4 selon les périodes. Les autres participant.e.s ont tous opté pour le diagramme #4, à l'exception d'Émilie, la plus jeune des participantes qui, dans le doute (nous verrons d'ailleurs ses propos dans la page suivante), n'a pu arrêter son choix.

⁷⁷ Les diagrammes qui suivent permettant de sonder les rapports expérimentés par les participant.e.s entre la vie personnelle et la vie professionnelle proviennent de Rip et al. (2006) qui l'ont adapté de Aaron et al. (1992). À noter que 14 participant.e.s sur les 16 visé.e.s ont répondu à la question : je n'ai pas pu poser la question à Léo qui a refusé de participer à une deuxième entrevue et Annabelle, en transition, n'a pas jugé cette question appropriée à sa situation actuelle.

Par ailleurs, j'aimerais faire une mise au point sur les termes utilisés. Lorsque j'ai réalisé ma cueillette de données, le questionnaire comportant les diagrammes de Venn que j'ai présentés aux participant.e.s utilisait les termes « vie personnelle » et « vie professionnelle ». Rapidement, je me suis rendue compte que ces termes pouvaient porter à confusion car le terme « vie personnelle » n'est pas nécessairement synonyme du terme « vie hors danse », pour les danseur.e.s, notamment en raison des liens entre la danse et le développement de soi, comme on vient de le voir. Si mon étude était à refaire, j'explorerais davantage cette question des différences entre les termes « vie personnelle » et « vie hors danse » auprès des participant.e.s. Ceci dit, lorsque la nuance concernant les moments de vie hors danse apparaît flagrante, je privilégie le terme « hors danse ».

D'un premier coup d'œil, il apparaît donc que la sphère professionnelle occupe un espace très important de la vie des interprètes et ce, tant pour les hommes que pour les femmes, qu'ils et elles débutent leur carrière ou s'approchent de la transition. Hommes et femmes sans distinction? Enfin pas tout-à-fait. Les deux danseuses ayant aussi choisi le diagramme 3, Kathy et Anne-Sophie, ont toutes deux des enfants ce qui explique sans doute l'importance plus grande accordée à la vie hors danse. Pour ce qui est des deux danseurs masculins ayant aussi choisi l'illustration 3, il est possible de lier cette perception à leur statut de travail salarié, un statut accessible à seulement 25% des interprètes que l'on ne peut dissocier de leurs meilleures chances d'emploi comparativement aux interprètes féminines. Voyons d'ailleurs l'appréciation de Jacob de son statut salarié en relation à la vie hors danse : « As soon as I started this job, I was like... Man! I never believed in weekends, I didn't think weekends were necessary [rire]. You know, ah! fucking hell! Having a Saturday and a Sunday, that you know is there. Every time they come around, you're not working! Ahhh! Puis, tu sais, de finir la journée à 5h00. That's it! You go home, make dinner. C'est tellement plus simple! ».

Suivant ces illustrations, j'ai demandé aux participant.e.s de commenter leur choix. Voici ce qu'ils et elles en ont dit, abordant d'emblée leur vie sociale, amoureuse ou familiale, mise à part la plus jeune des participantes, Émilie, dont les propos ont surtout mis de l'avant un questionnement que je qualifierais d'identitaire sur son rapport à la profession :

Émilie (25 ans) : Je pense que j'ai été beaucoup là-dedans, avec les deux cercles superposés. (...) Mais je ne sais pas trop parce que c'est un peu nouveau pour moi l'idée de profession, vu que je viens de finir l'école donc tout d'un coup, je me dis... Hmm, profession, c'est quoi? D'abord il y a ma personne, mon individualité, où il y a la vie, tout ça, et il y a l'agir, l'action que je pose. Elle, elle est dans la profession. Avant, tout ce que je lisais me nourrissait d'un point de vue artistique, maintenant je découvre que je suis quelqu'un... je suis

quelqu'un en dehors de l'art! [rire]. C'est tout bête en fait, mais c'est quand même neuf.

Charlotte (28 ans) : Je dois dire que ma vie professionnelle et ma vie privée sont pas mal de même [fait un signe avec les mains signifiant le rapprochement]. On dirait que c'est un métier où t'as pas le choix non plus. Tous les choix que je fais, c'est en fonction de mon travail. (...) Et la vie privée, si on parle de vie de couple, c'est quelque chose aussi parce que la vie de danseur, c'est pas une vie qui est facile et stable, ça fait qu'il faut que tu trouves quelqu'un qui est prêt à accepter ton mode de vie. (...) Des fois, ça devient conflictuel, beaucoup. Mais sinon, je crois toujours que je fais le plus beau métier du monde! Il y a beaucoup de choix que je fais que je sais que je fais pour les bonnes raisons. C'est pas un sacrifice!

Thalia Joyce (29 ans) : Je sens que j'ai sacrifié un peu mes amitiés à l'extérieur de la danse. C'est assez difficile d'en garder parce que les gens s'impatientent quand tu es jamais libre la fin de semaine. T'as de moins en moins d'invitations (...) J'étais juste en train de penser comment mes relations amoureuses sont très, très affectées par ma carrière. Parce que mon premier amour, c'est toujours la danse. Oui. C'est toujours ça ma priorité dans ma vie en ce moment pour réaliser mon potentiel comme danseur (...) Ma relation à long terme a arrêté de marcher parce que c'est resté mon focus principal. J'étais pas prête à faire des sacrifices en danse. Mon sacrifice c'était mon chum. (...) Je pense que ça peut changer, là. Bientôt. Je commence à sentir le besoin de peut-être juste éclater ça un peu et expérimenter d'autres façons de vivre.

Matéo (30 ans) : Je me rends compte que des amis, j'en ai pas. C'est le constat que je fais. J'en ai comme une. (...) Les danseurs, on est très proche en studio, c'est très intense tout le temps qu'on est ensemble, on devient assez rapidement intime, on se sent, on se touche, on se voit tout nu presque tout le temps, mais aussitôt que tu changes de projet, ça devient vite intense avec d'autres. (...) Du temps que j'ai été chez [nom de compagnie], j'avais vraiment l'impression que c'était tous mes grands amis, mais [danseuse] est de retour à New York, on s'est écrit un mail en cinq ans, [autre danseuse], elle est partout sur la planète. (...) Puis j'imagine, les choix qu'on fait, le fait que je privilégie du temps tout seul à m'entraîner. (...) Tout ça pour dire que je n'ai pas beaucoup d'amis. Les gens à qui je téléphone pour jaser, c'est ma mère et mon père. [silence, puis rire]. Je suis assez occupé pour ne pas sentir que j'ai besoin de plus de vie sociale, mais j'ai pas une vie sociale autre que le travail. Hé c'est fascinant de dire ça! Wow! c'est ça un des risques sur ton formulaire [en riant]⁷⁸?

⁷⁸ Celui-ci fait référence au formulaire de consentement éclairé, qui stipule que l'étude ne présente en principe aucun risque ou inconvénient pouvant porter atteinte à l'intégrité des personnes (v. Annexe F).

Laurence (34 ans) : Ça c'est sûr que non [indiquant le diagramme où les deux cercles sont parfaitement confondus]. J'ai quand même, j'ai un petit cercle en dehors. Mon chum. Des amis qui sont pas dans la danse. J'en ai très peu parce que j'ai mes amis de la formation. Ma famille, qui n'est pas dans la danse. Mais sinon, je lis de la danse, je danse, j'enseigne la danse. Je vais voir des shows. Qu'est-ce qu'il y a de positif, c'est que c'est ma passion. Je parlais même d'obsession tantôt. D'y réfléchir, d'en discuter, ça m'allume! Ce qui est négatif c'est peut-être que ça me permet pas de voir ce qui se passe autour. Ça m'empêche d'avoir une vision peut-être plus d'ensemble du monde en général, ou du monde de l'art en général. À quelque part, ça me ferme. C'est peut-être négatif à ce niveau-là.

Florence (38 ans) : Quand je commence à y réfléchir, peut-être justement à cause de ton questionnaire, ça m'amène à me dire peut-être que c'est trop. Je ne l'ai jamais ressenti, ça s'est fait tranquillement. Mes loisirs, c'est d'aller voir des spectacles de danse, donc de rencontrer des collègues. C'est comme si la vie personnelle, sociale, tout ça se mélange puis ça fait comme si j'étais toujours dans la même espèce de bulle. Puis je vois de moins en moins ma famille, qui me tire un peu dessus des fois. Et c'est pas loin, ils sont en banlieue. Ils ont tous des enfants, mes frères et sœurs. (...) Il y a quelque chose qui devient presque cloisonné. Je pense que j'ai toujours été bien là-dedans, mais cette période-ci où je suis en train de changer de rythme, ça me fait me questionner puis je suis comme pas sûre. Qu'est-ce que j'ai envie? Est-ce que j'ai envie de conserver ce rythme de fou? (...) Je sais que c'est ça qu'il faut faire, c'est clair, parce que j'étais trop fatiguée, trop épuisée puis il y a aussi des blessures qui m'ont amenée à ces réflexions-là, parce que c'était trop! C'était trop!

Adriana (41 ans) : J'ai commencé à danser quand j'avais 5 ans. (...) C'est vraiment quelque chose qui a pris ma vie et euh... that's it and never went back. Et après ça, toutes les choses que j'ai faites dans ma vie sont liées à la danse. (...) It was knitted in my fabric of my life, emotionally, avec mes chums, ma famille, everything... C'est vraiment quelque chose qui dirige ma vie.

Dan (45 ans) : J'ai eu des conjoints dans le milieu de la danse, puis... non [rire]. Parce que moi j'aime ça la danse, je suis passionné de la danse, mais j'ai pas le goût de parler juste de ça puis souvent, tu te retrouves, tu parles des répétitions (...) J'ai besoin de sortir du milieu. C'est important pour moi de parler d'autres choses.

Anna (49 ans) : Toute ma vie est concentrée sur l'état dans lequel je vais être dans mon travail. Toutes mes habitudes de vie sont gérées par le métier. Complètement. (...) Je suis capable de parler d'autres choses que de la danse, par exemple! Tandis que jeune c'était... Mais là, complètement! Je dois dire que mes connaissances, mes amis, c'est des chorégraphes, des danseurs.

Évidemment, c'est ça le milieu. Mais par contre mon chum, il a rien à voir là-dedans puis c'est super. (...) Oui, j'arrive à décrocher, complètement. Comme avec ma famille, j'en parle jamais. J'ai appris à le faire en vieillissant, oui. Sinon je serais morte! [rire]

Comme premier élément à remarquer, constatons la confirmation de la prédominance de la sphère professionnelle exprimée par les diagrammes de Venn dans la vie des danseur.se.s, laissant à la vie hors danse, notamment sociale, familiale et amoureuse, une place souvent modeste dans la réalité quotidienne de bon nombre des participant.e.s. Cette prédominance a été observée par Sorignet (2010) qui remarque une forte connexion entre les espaces de sociabilité et l'activité professionnelle de la danse et souligne l'insatisfaction des interprètes à mesure qu'ils et elles avancent en âge quant au caractère éphémère de ces relations, ce qui est également le cas ici. Notons d'ailleurs, à ce sujet, mon choix d'ordonner les citations en fonction de l'âge des interprètes car, second élément qui se distingue, le rapport entre vie hors danse et vie professionnelle semble être vécu différemment par les participant.e.s, à quelques exceptions près, selon qu'ils et elles se trouvent en début, au milieu ou en fin de carrière. Si ce rapprochement paraît emballer Charlotte qui affirme ne rien sacrifier, celui-ci fait plutôt l'effet d'un constat puis d'un questionnement allant en s'approfondissant avec Thalia Joyce, Matéo et Florence, jusqu'à l'appréciation de plus grands espaces de vie hors danse pour Anna et Dan, tous deux presque rendu.e.s au moment de la transition. J'insisterai ici sur un point : à la différence des danseur.se.s interviewé.e.s par Sorignet (2010), Dan et Anna semblent avoir dépassé le stade de l'insatisfaction pour plutôt avoir réussi à aménager des espaces de vie hors danse correspondant à leurs besoins. Deux exceptions à ce mouvement vers ce que l'on pourrait nommer un plus grand équilibre vie personnelle-vie professionnelle en

fonction de l'âge, Laurence et Adrianna qui, chacune à leur façon, semblent toujours emballées par cette proximité⁷⁹.

Ces résultats ne surprennent pas puisqu'ils concordent avec toutes les études traitant des conditions de travail en danse. Obligation de cumuler plusieurs contrats simultanément afin d'obtenir un revenu tout juste satisfaisant, entraînement quotidien, enseignement et temps de travail non-rémunéré combinent les semaines d'activités professionnelles ce qui, forcément, empiète grandement sur le temps que la moyenne des travailleur.se.s consacre à la vie hors travail (Groupe DBSF, 2002; RQD, 2011). Ceci serait particulièrement vrai en début de carrière alors que les jeunes interprètes s'investiront dans toutes sortes de projets, même peu ou pas rémunérés, afin de se faire connaître par le milieu. Fort probable, par conséquent, que l'appréciation d'une plus grande séparation entre vie hors danse et vie professionnelle exprimée par Dan et Anna ne soit pas sans rapport avec l'âge ainsi qu'avec une carrière et une reconnaissance professionnelles enfin assurées. Ceci dit, ce qui m'intéresse davantage pour le moment, ce n'est pas tant de discuter de la grande place que prend la vie professionnelle du point de vue des conditions de travail, mais plutôt de voir comment celle-ci colore les « projets de soi ».

Bain (2005) s'est intéressée à la construction de l'identité en lien avec l'activité artistique professionnelle. Selon elle, le concept de pluralité identitaire apparaît étranger à l'activité artistique, une activité professionnelle qui exige des artistes, pour être reconnus comme tels par leur milieu, un engagement passionné, dévoué et entier. La personnalité de l'artiste forgée par l'ère romantique et prêt à tout sacrifier – argent,

⁷⁹ Fait intéressant à noter, Charlotte, Laurence et Adrianna, c'est-à-dire les trois danseuses qui s'expriment avec emballement sur la quasi fusion des sphères personnelle et professionnelle, ont toutes trois suivi leur formation professionnelle respective au sein d'écoles ayant de forts ancrages dans une certaine tradition académique et vocationnelle, exigeant des danseur.se.s un niveau d'excellence hors du commun et un engagement sans compromis. (Notons que j'ai choisi de taire les noms des écoles afin de protéger l'anonymat des interprètes). On peut donc interpréter leurs expériences comme ayant été marquées par l'inscription sociale de leur milieu de formation, ce qui a peut-être engendré chez elles un certain déficit critique.

famille, sécurité, confort matériel – pour son art, peine toujours à se renouveler au début du 21^e siècle, observe l’auteure. Celle-ci a particulièrement souligné les contradictions vécues par ceux et celles qui s’investissent dans une autre activité professionnelle pour gagner leur vie, même celle de l’enseignement pour certain.e.s, ce qui tendrait à fragiliser leur propre perception d’eux-mêmes en tant qu’artistes et représenterait un véritable défi :

While it might be quite common in the new post-Fordist world to think of identities in the plural – and ‘to keep each current identity temporary, to embrace it lightly, to make sure that it will fall away once the arms are open to embrace its new, brighter, or just untested replacement’ (Bauman, 1998: 28) – for artists, the concept of a plurality of occupational identities is engaging in theory but a challenge to maintain in practice. (Bain, 2005, p. 42)

Souvenons-nous de l’argumentaire développé dans la section du présent chapitre abordant le (non) choix de la danse, dans laquelle j’ai présenté comment les jeunes s’initiant à la danse dans les milieux de loisirs étaient soumis, déjà, à une culture de l’engagement sans limite. Passion et vocation ne naîtraient donc pas avec la professionnalisation, elles se construiraient bien avant en produisant non seulement une forme d’entonnoir indiquant subtilement le choix du métier, mais façonnant dès lors la nature même de l’engagement professionnel à venir. C’est fort possiblement ce qu’Anne-Sophie évoque lorsqu’elle exprime, ailleurs dans l’entrevue: « J’étais vraiment comme ce poisson-là qui est rentré dans le flow du trajet, sans trop questionner. Et c’est ça mon gros questionnement maintenant : Est-ce que j’aime danser parce que je suis bonne ou est-ce que j’aime danser [silence] parce que j’aime danser? (...) Ou parce que ça a toujours été facile? C’est compliqué, parce que la culture de la danse... revolves a lot around passion ».

Or, si mon analyse des récits révèle une forte empreinte d’une culture de l’engagement dans la vie des danseur.se.s, elle relève aussi quelques brèches dans

l'identité supposément univoque des artistes de la danse, telle que la décrit Bain (2005). Notons ainsi le questionnement de Matéo sur ses rares amitiés lors de l'entrevue⁸⁰, celui de Florence suivant quelques expériences de blessure, celui de Thalia Joyce qui, âgée seulement de 29 ans, remet en question le peu de place qu'elle a laissé jusqu'à maintenant à ses relations amoureuses. Ajoutons à ces exemples l'impossibilité, pour Émilie, la plus jeune des participantes, de choisir un diagramme pour illustrer la relation vie personnelle-vie professionnelle, expliquant que celle-ci bougeait beaucoup trop selon les moments. Elle s'est d'ailleurs exprimée avec intensité sur le questionnement qui la préoccupait fortement au moment de l'entrevue: « Qui suis-je, hors de la danse et de l'art? », interrogation qui montre bien son désir de se définir autrement que par son appartenance au milieu professionnel de la danse. Des tensions discursives apparaissent bel et bien quelque part entre les dimensions professionnelle, sociale, familiale et parentale (etc.) suscitant, sinon des changements, du moins un moment réflexif en ce sens. Alors que le processus d'acculturation professionnelle du milieu de la danse, selon Sorignet (2010), permet très peu de séparation entre les activités de danse et la vie affective et se perçoit même souvent « jusque dans le choix du conjoint et la sociabilité amicale » (p. 211), ces propos sont peut-être indicateurs d'un début de transformation des mentalités concernant l'importance moindre accordée au travail. Autre indication de cette possible mouvance vers des « projets de soi » plus ouverts aux expériences multiples, les conseils formulés par Adrianna à la toute fin de son entrevue aux jeunes danseur.se.s débutant dans le métier. Celle qui a pourtant choisi le diagramme 5 tout en s'exprimant sur les bonheurs de la proximité entre sa vie personnelle et sa vie de danse souhaite néanmoins aux aspirant.e.s danseur.se.s d'expérimenter une plus grande ouverture au monde, quitte à délaisser certaines de leurs activités de danse. Ses propos vont comme suit: « I'd tell them, toutes les autres choses pour lesquelles

⁸⁰ Je soulignerai d'ailleurs que c'est ce même participant qui a mentionné s'être fait dire par son enseignante, alors qu'il n'avait pas envie d'aller enseigner le samedi matin (section 5.1.1) : « Matéo, si tu fais une carrière en danse, tes amis, c'est la danse ».

tu as un intérêt, ne les oublie pas. Actually those are the things that make you interesting as an artist. (...) Dance, but still go and party! Go to India and do yoga. Basically make time to do those other things that you really want to do and... Do it! Just do it! (...) So yes, less dance and more 'do other stuff' ».

Les questionnements et tensions dérivant de la proximité des sphères de vie privée et professionnelle exprimés par quelques danseur.se.s, quoique très peu visibles dans les diagrammes de Venn, seront-ils garants de transformations du rapport au travail des interprètes, mais aussi plus largement d'une coconstruction de soi se caractérisant par la présence et l'appropriation de discours pluriels et contradictoires? Difficile de dire, mais ces moments réflexifs partagés lors des entrevues ont semblé inusités, ce qui leur confère une importance certaine.

5.3.3 « Projets de soi » et parentalité

5.3.3.1 Avoir ou non des enfants

Grégoire (34 ans) : Avant, non, ça me traversait pas tant que ça l'esprit. Maintenant, oui, c'est quelque chose qui m'intéresse. Mais, c'est quelque chose qui doit se faire à deux, d'un commun accord, avec mon conjoint (...). Parce que c'est sûr que seul, non. L'insécurité du métier, peut-être, fait qu'il y a une certaine inquiétude, aussi. (...) Évidemment, je suis dans un couple gay, donc c'est l'adoption, insémination, mère porteuse, tous des trucs qui coûtent énormément cher aussi et qui rendent la chose assez difficile... un peu inaccessible.

Jacob (35 ans) : I've got into this age and I feel like I should be fully there, I should be completely satisfied with myself or... I should be... I should have a house! [rire]. I should have a girlfriend and possibly a child on the way. I can't believe I'm in a ballet class, trying to figure how to do a *développé*⁸¹.

⁸¹ Revenant sur la thématique de la section précédente, il est possible de remarquer, dans cette citation de Jacob, un autre exemple des tensions exprimées par les interprètes entre vie privée et vie professionnelle de la danse. Jacob remet ici en question les exigences professionnelles auxquelles il tente de répondre (« I can't believe I'm in a ballet class, trying to figure how to do a *développé* »), ce qui lui semble quasiment dérisoire lorsque mis en parallèle avec la parentalité. Le fait qu'ait commencé à danser à 25 ans et n'ait pas baigné plus jeune dans le

Marcel (42 ans) : Je pense que c'est une partie de l'expérience humaine que j'aimerais vivre. Elle est pas obligatoire pour avoir une vie qui est satisfaisante. La preuve, c'est que jusqu'à maintenant, je me considère avoir une belle vie, heureuse. Mais il y a un peu ce rêve-là aussi qui existe. A ce moment-là, c'est la précarité financière qui devient un peu plus... ouf! (..) Jusqu'à 40 ans, je pense, je m'étais dit : « Ça me dérange pas, d'être relativement pauvre, de vivre une certaine insécurité ou légèreté financière ». Mais après, je me disais : « Oh, si j'ai une famille, si j'ai... ». Là, c'est un autre genre de dilemme. Donc il y a l'aspect familial... Bon, j'ai pas de conjointe, je suis pas marié, j'ai pas d'enfants. C'est un peu dans le what if.

Dan (45 ans) : J'y ai pensé, mais très jeune. J'avais 21-22 ans, puis là, j'avais envie d'avoir des enfants. Finalement, c'est jamais arrivé. Aujourd'hui, je dirais que non. J'adore les enfants, mais je regarde ma vie, la vie avec mon conjoint qui est toujours parti pour son travail, moi je suis parti en tournée...(..) On pourrait même pas avoir d'animaux, ça fait qu'un enfant, je me dis, ce serait impossible là [rires].

Émilie (25 ans) : Ah oui, c'est un désir. Bon, encore faut-il avoir le père et disons que ce n'est pas tellement d'actualité. Mais ça a été un questionnement quand j'étais en couple tout de même. C'était pas pour tout de suite, mais ça aurait pu arriver récemment. Ça a jamais tellement été plus loin, c'était pas une possibilité réelle donc, je sais pas.

Charlotte (29 ans) : Ah, moi ça fait longtemps. A 19 ans, je voulais des enfants. Je pense que c'est possible. En fait, la seule inquiétude, c'est... il faut que tu trouves le père, first. Première chose [rires]. Puis, l'autre chose, c'est le côté finance, ça fait toujours un peu peur, mais je me dis que le jour où tu décides de faire des enfants, tu vas faire des choix qui vont faire en sorte que ça va marcher. En tout cas, tu vas revoir ta façon de gérer tes trucs. Mais, c'est pas impossible.

Thalia Joyce (29 ans) : Je suis certaine que si jamais je me trouve à avoir une famille, des enfants, je ne sais pas si je serais prête à, soit à sacrifier mon temps avec ma famille pour la danse, ou sacrifier la qualité de ma présence dans la danse. Je suis pas certaine que je voudrais être dans la danse si je ne suis pas là complètement.

Laurence (34 ans) : J'en vois autour de moi qui ont des enfants. Mais t'sais, grosse panique, là. (...) Parce que quand t'es enceinte-là, on dirait que tu disparaîs. (...) J'avais vingt-sept ans quand j'ai rencontré mon chum actuel. Je

contexte social de la danse n'est probablement pas étranger à la teneur plus distanciée, voire plus critique de son observation. Sans compter qu'étant hétérosexuel, il est fort probable que les discours sociaux dominants sur la parentalité le touchent davantage.

lui ai dit « T'sais, moi, je veux avoir des enfants dans la vie. Toi, en veux-tu? » Ça fait sept ans de ça! [rire] (...) Là j'ai trente-quatre, ça fait que la question se pose de plus en plus puis je me dis, j'aurais dû les faire avant. Là, je les aurais. Parce que j'ai l'impression que là, j'ai plus le temps. En tout cas, à chaque année, je remets ça d'une année. À chaque année c'est comme « Ah, l'année prochaine », parce qu'il y a des contrats qui rentrent, parce que j'ai une opportunité. Puis faire un enfant, c'est lâcher prise. Sur la carrière, sur tout! Tu mets ta carrière en péril, à quelque part. Tu mets tout en jeu. (...) Il faut être quand même carriériste pour être danseur puis les femmes carriéristes, en général ont un enfant ou pas d'enfants. C'est pas juste le corps, c'est l'idée de la carrière aussi qui freine beaucoup. (...) C'est repoussé d'un an à chaque année parce que je sens pas un appel non plus. (...) Tout ce que je sais c'est que c'est la plus belle chose au monde! [rire] Une autre chose aussi, c'est que tu peux regretter de pas avoir fait d'enfants, mais tu peux pas regretter d'avoir fait un enfant. Apparemment. (...) Mais je veux dire, j'ai encore au moins deux ans, trois ans, même, jusqu'à quarante. (...) Je sais pas si après, mes intérêts, mes préoccupations vont changer, mes priorités vont changer. Souvent c'est ça que j'entends : « Tes priorités changent quand t'as un enfant ». Peut-être.

Annabelle (37 ans) : Aller vers ce que t'es profondément, j'associe ça à ce qu'on appelle la réalisation de soi, peut-être que ça devient d'autant plus important quand tu veux pas d'enfants. Tu te dis : « Ben si je suis pas pour transmettre quelque chose à quelqu'un d'autre, il faut que je me réalise, puis il faut aussi que ma réalisation de moi apporte aux gens autour ». (...) Qui plus est, j'ai fait une démarche à essayer de savoir si je voulais des enfants ou pas puis, ... j'suis pas mal certaine que j'en veux pas.

Anne-Sophie (37 ans) : Quand j'étais jeune, je ne voulais pas d'enfant, je ne voyais pas ça sur mon chemin... mon chemin singulier. Probablement, d'avoir vécu un divorce assez raide et turbulent, en voyant ma mère ne pas bien vivre ça. (...) J'imagine que pendant longtemps, sans que je me rende compte, ça m'a influencé sur mes choix de famille. Mais finalement j'ai trouvé l'homme avec qui je vais passer le reste de ma vie et ça allait de soi.

Florence (38 ans) : Pour l'instant, non et ça a toujours été non, puis je me reposais la question et je me rends compte que je suis en paix avec ça. C'est drôle, il y a un de mes amis qui me posait la question hier, puis je lui disais que j'ai accepté que j'en aurai pas, mais je suis consciente que ça se peut que ça change. Peut-être qu'un jour, je vais faire « Wow! Je veux des enfants ».

Anna (49 ans) J'ai pas vu les années passer. J'aurais aimé avoir des enfants, mais je me suis jamais attardée à ça puis quand j'ai voulu faire cette étape-là, il était trop tard. Je regrette, j'aurais aimé avoir des enfants. Je regrette pas de faire ce métier-là, mais c'est quelque chose que j'aurais aimé vivre. C'était pas

là, j'étais toujours en tournée. C'était pas assez fort pour me dire « j'arrête ». Avec le recul, je me dis que j'aurais aimé ça avoir des enfants, être mère.

Nous avons vu dans la section précédente combien la sphère professionnelle était prédominante dans la vie des danseur.se.s. On peut logiquement supposer que cette prédominance impose des défis importants en regard de la possibilité, pour ceux et celles qui le souhaitent, de fonder une famille. Effectivement, les statistiques confirment une telle supposition car les danseur.se.s qui sont aussi parents sont minoritaires. Le dernier recensement du RQD (2011) note que 27% des interprètes ayant répondu au questionnaire ont des enfants et que 38% de ceux et celles qui n'en ont pas souhaitent en avoir au cours de leur carrière. Dans mon étude, seules trois participantes sur 16 ont des enfants : Kathy, Anne-Sophie et Adrianna. Comme nous le verrons dans la section suivante, aucune de ces grossesses n'a été planifiée. Concernant le souhait d'en avoir, les réponses se caractérisent par une profonde ambivalence et ce, tant pour les hommes que pour les femmes, même si les raisons invoquées diffèrent. Seule l'instabilité amoureuse, pour les participant.e.s qui ne sont pas en couple (9 sur 16 au moment des entrevues), est citée par tous et toutes indépendamment du genre. Pour ce qui est de l'instabilité financière fortement associée à la profession, elle apparaît comme un souci plus important pour les participants masculins que pour les participantes féminines, les premiers l'ayant invoquée plus souvent. Possible d'y voir le poids social de l'association entre le genre masculin et le rôle de pourvoyeur pour la famille. En fait, seule Charlotte, qui a également été la seule à affirmer avec empressement qu'elle voulait des enfants depuis longtemps, a nuancé sa position en exprimant cette crainte. Les inquiétudes exprimées par les interprètes féminines étaient surtout liées à la peur de mettre leur carrière en péril en raison de la pause nécessaire pour la maternité, mais aussi à la crainte de ne pas harmoniser facilement les demandes du métier avec celles de la parentalité. Grégoire, étant dans un couple homosexuel, a aussi évoqué les difficultés associées à la parentalité homosexuelle masculine.

La maternité représente, encore aujourd'hui, un important marqueur de la féminité qui touche l'ensemble des femmes, qu'elles souhaitent ou non avoir des enfants (Corbeil et Descarries, 2002; Delphy, 2002; Malacrida, 2012; Praz et al, 2012). Puisque la contraception et l'accès au travail acquis au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle ont transformé le rapport des femmes à la maternité, devenue dès lors plus « volontaire » que « subie » (Bajos et Ferrand, 2011, p. 91), les femmes se trouvent exposées à une double injonction : celle de se réaliser pleinement à la fois dans leur carrière et dans la maternité, puisqu'elles peuvent maintenant choisir le meilleur moment pour enfanter. Pour les danseuses, cette double injonction, déjà potentiellement accablante en elle-même, est accentuée par une très forte incertitude professionnelle, celle de disparaître définitivement du marché de l'emploi.

La longue citation de Laurence entre désirs, hésitations, craintes et regrets, est particulièrement éloquente de l'ambivalence pouvant être ressentie par les femmes touchées par les discours souvent contradictoires donnant lieu à cette double injonction. Le fait qu'elle soit dans une relation stable, un élément « surdéterminant » dans le désir de fonder une famille (Bajos et Ferrand, 2006, p. 96), est ici contrebalancé par divers facteurs l'amenant à repousser sa décision et ce, depuis plusieurs années : elle mentionne ne pas ressentir « d'appel » à la parentalité, avoir peur de disparaître aux yeux des chorégraphes et que sa carrière prenne subitement fin et finalement, avoir peur que ses propres priorités changent et qu'elle n'ait plus autant envie d'une carrière en danse. C'est du moins ce qu'elle laisse sous-entendre. Elle a aussi effleuré la question du corps, étonnamment la seule à le faire parmi les femmes n'ayant pas d'enfants, ce qui est loin d'être anodin compte-tenu des exigences physiques de la profession, comme nous le verrons d'ailleurs un peu plus loin concernant les danseuses qui sont également mères.

En dépit des transformations sociales autour de la maternité, ne pas avoir ou ne pas

vouloir d'enfants demeure bien plus problématique pour les femmes que pour les hommes (Gillespie, 2000; Praz et al., 2012). Vivre dans une société qui tente de faciliter la conciliation entre travail et vie familiale tout en rendant possible de choisir le meilleur moment de la « production d'enfants » (Praz et al., 2012) afin que s'harmonisent les parcours professionnel et personnel renforce toutes sortes de discours culpabilisants envers les femmes sans enfant, qui risqueront d'être jugées égoïstes, quand ce n'est pas simplement « anormales » (Gillespie, 2000, p. 230) ou « défaillantes » (Hill, 2015, p. 165)⁸². Rien de concret n'indique que les femmes participant à mon étude ressentent ce type de jugement ou de pression, or il n'est pas impossible qu'une société qui valoriserait également le droit à la carrière ou à tout autre objectif de vie que la parentalité pour les femmes autant que pour les hommes suscite des propos moins ambivalents, voire moins chagrinés, à l'instar de ceux exprimés par Anna. N'est-ce pas d'ailleurs le cas de Dan et de Marcel?

Le « projet de soi » tel que défini par Giddens (1991), par lequel il serait possible de planifier divers aspects de sa vie tant sur le plan personnel que professionnel ne semble pas représenter un modèle valable permettant d'illustrer ce que vivent une majorité d'interprètes concernant la décision d'avoir ou non des enfants. Ceci n'a rien d'étonnant étant donné les exigences et la précarité du travail de la danse, mais aussi la valorisation que les interprètes ressentent dans la pratique de leur profession. Les seul.e.s pour qui la décision apparaît très clairement sont Dan et Annabelle. Cette dernière apparaît d'ailleurs peut-être comme une exception car non seulement semble-t-elle confortable avec son choix, mais sa décision émerge d'une démarche réflexive au sein de laquelle elle a fait le point sur son questionnement.

⁸² Traduction libre de ST : Gillespie (2000) parle d' « abnormality » (p.230) et Hill (2015) de « failure » (p.165).

5.3.3.2 Plonger dans la maternité

Kathy (34 ans) : J'ai fait cette création-là. Après, ça, boum, je suis tombée enceinte. C'était pas prévu... on en parlait. On s'était dit que c'était quelque chose qu'on voulait pas planifier parce qu'avec le genre de vie qu'on faisait, ça serait jamais le bon moment. (...) La même journée que j'ai fait mon test de grossesse, je venais juste de passer une audition pour [compagnie], et ils m'appellent pour me dire « t'as la job ». Ça a été vraiment un...ça a été dur. (...) J'étais comme un peu déprimée... mais heureuse-déprimée, là!

Adrianna (41 ans) : [Parlant d'une situation très difficile avec une compagnie] : It was just disaster, disaster, disaster! And I also broke up with my boyfriend that I was with for 13 years. And I found out I was pregnant. (...) It was like a crisis of everything. ... How was I gonna do this with a baby? Because I was all alone... C'était vraiment de grosses questions de vie. How was I gonna do this? Also I was... exhausted! La danse prend beaucoup d'énergie.

Anne-Sophie (37 ans) : Avec mon chum c'était vraiment pas prévu, on a pas parlé de faire un enfant, mais je suis tombée enceinte. Je pense que, maintenant d'avoir du recul, c'était juste une de mes autres façons de sauter dedans les pieds joints et les yeux fermés, sans trop en parler avant et préparer trop le terrain. C'était jamais une question. J'avais un soupçon, on a fait le test, on s'est regardés un peu comme... avec horreur et *excitement* en même temps, mais il n'était jamais question que j'avorte, pas à ce stade-là de notre relation, même pas pour ma carrière. (...) Donc c'était le début de ça, de dire « ok, ok c'est ça qu'on fait. Fiou! ». Malgré que ça va interrompre ma carrière.

Alors que dans la section précédente, nous avons pu constater la forte ambivalence exprimée par les interprètes concernant la décision de fonder une famille, nous pouvons ici observer une suite en quelque sorte logique de cette ambivalence, celle de la grossesse surprise qui, soudainement, s'impose sur le parcours. Pour les seules trois interprètes de mon étude qui ont des enfants, ce scénario est le leur.

Dans les trois cas, la surprise de la grossesse et la décision de garder l'enfant furent marquées d'une ambiguïté certaine, comme l'indiquent les expressions qu'elles utilisent. Ainsi, « *horror* et *excitment* » de la part d'Anne-Sophie qui, vivant une relation stable avec celui qu'elle appelle « son âme sœur », n'a toutefois pas eu

d'hésitation sur la poursuite de la grossesse à 29 ans, « même pas pour [s]a carrière ». Selon Bajos et Ferrand (2006), la présence ou non d'une relation stable représente d'ailleurs le premier déterminant dans la poursuite de la grossesse lorsque celle-ci est imprévue, suivi par l'importance accordée à l'activité professionnelle et l'âge de la mère. L'importance accordée à l'activité professionnelle varie toutefois en fonction de l'âge de la mère : il serait plus influent si la mère est très jeune ou plus âgée, mais le serait moins pour les femmes entre 25 et 34 ans, les enjeux de carrière étant alors rétrogradés au second plan et ceux de la maternité propulsés au premier, ce qui semble être le cas pour les trois participantes d'ailleurs. Le choix de poursuivre la grossesse semble notamment déchirant pour Kathy, elle aussi fin vingtaine, qui a appris qu'elle était enceinte le même jour où elle a reçu une réponse positive d'un emploi au sein « d'une compagnie qui [l]'attirait beaucoup (...) et qui répondait beaucoup à ce qu'[elle] avai[t] le goût ». Cette déception semblait néanmoins plutôt inavouable lors de l'entrevue (« j'étais un peu déprimée... mais heureuse/déprimée là! »). Dans le cas d'Adrianna, la découverte de la grossesse s'est franchement vécue dans l'inquiétude. Aucune surprise, car elle se trouvait sans conjoint et vivait une situation de crise au travail en plus de se trouver dans une grande précarité financière. Fort probable que son âge, 35 ans, âge où bien des femmes peuvent ressentir l'éventualité de la maternité devenir pressante, ait alors joué comme un déterminant au final plus influent dans sa décision de garder l'enfant. Peut-être aussi que la joie de ses parents, exprimée plus loin dans l'entrevue, n'est pas non plus complètement étrangère à sa décision (« Quand je suis devenue enceinte ils étaient vraiment contents parce qu'ils pensaient que je n'allais jamais avoir un bébé »). Ceci n'est peut-être pas sans lien avec les propos d'Anne-Sophie qui a mentionné ailleurs que si la danse dépose une aura de marginalité sur les interprètes, marginalité souvent ressentie auprès de la famille même, la maternité, au contraire, semble fournir une occasion de se sentir « normale », facteur qui pourrait bien ne pas être sans attrait. Voici ce qu'elle exprimait : « Devenir maman, tu rejoins un groupe de femmes autour du monde, tu deviens quelqu'un de normal tandis que t'étais jamais normale. C'est

tellement spécifique, la danse contemporaine, il n'y a personne qui comprend ce que tu fais au niveau de l'investissement, de la discipline ».

La description de l'expérience des trois danseuses faisant le choix de poursuivre leur grossesse ne correspond pas à ce que Giddens (1991) entend lorsqu'il aborde les moments charnière de l'existence, qu'il associe à une démarche réflexive, planifiée et pleinement autonome. Il semble que le rythme de travail de la danse ainsi que la grande précarité associée à la profession rende une telle planification bien difficile, ce qu'a d'ailleurs montré la section précédente. Pourtant, même si Anne-Sophie affirme avoir « sauté dedans les pieds joints et les yeux fermés, sans trop en parler avant et préparer trop le terrain », réponse qui semble d'ailleurs correspondre aux expériences racontées par Kathy et Adrianna, cette décision n'est certainement pas sans réflexivité car, comme elle le soulignait avec lucidité, « faire un enfant, c'est se projeter dans l'avenir en tabarnouche! ». En fait, cette prise de décision, dans la manière, fait plutôt penser au processus décisionnel mis en lumière par Certeau (1990). Soutenant que la rationalité, conduite dominante en Occident, occulte bien souvent « l'art de faire » (titre de son livre) des individus dans leurs diverses pratiques quotidiennes, Certeau s'est plutôt attardé à mettre en relief ces moments où la surprise se transforme en occasion, puis en appropriation. Ainsi, l'occasion, soutient-il, « est saisie, non créée. Elle est fournie par la conjoncture, c'est-à-dire par des circonstances extérieures où le bon coup d'œil sait reconnaître l'ensemble nouveau et favorable qu'elles constitueront » (p. 130). Cette manière de faire, croit-il, ne serait pas sans lien avec l'instabilité propre aux sociétés contemporaines, car si agir d'un point de vue rationnel et stratégique nécessite un certain contrôle sur les situations, la capacité à saisir l'occasion représenterait plutôt un espace permettant de s'ajuster avec créativité à l'imprévu en faisant sien l'expérience. Les jeux de pouvoir présents dans l'« art de faire » permettent peut-être d'envisager une dynamique intermédiaire entre les jeux présents dans les dispositifs disciplinaires exposés par Foucault (1975), montrant

le corps comme une entité soumise au contrôle social et ceux qu'il a théorisés par la suite avec le « souci de soi » (Foucault, 1984), où on peut y voir appropriation d'une situation se posant à l'origine comme contrainte, puis ouverture vers une plus grande autonomie suivant un travail réflexif sur soi⁸³. Certeau associe ce processus de l'art de faire, non sans poésie d'ailleurs, à l'équilibre momentanément perdu puis retrouvé du funambule progressant sur le fil de fer. Ceci n'est peut-être pas une mauvaise image pour illustrer le parcours professionnel à venir de Kathy, Anne-Sophie et Adrianna qui, comme nous le verrons au cours des prochaines sections, ont dû négocier maternité et vie professionnelle de la danse.

5.3.3.3 Trouble dans les représentations

Kathy (34 ans) : Ce que ça a eu comme impact d'avoir un enfant chez mon conjoint à ce moment-là, c'est que lui, il a eu l'appel du travail et de la réalisation de lui [long silence]. A partir du moment où on a eu notre enfant, c'est comme s'il s'est dit « Aïe, j'peux pas dire à mon enfant que j'aurais pas fait ce dont je rêve dans la vie ». (...) Ça fait que là, il est devenu super occupé, il travaillait sans arrêt et moi, j'étais souvent toute seule avec le bébé. (...) Puis j'ai recommencé à travailler, mais en faisant des choses qui étaient plus pour sécuriser la famille que pour me réaliser artistiquement. (...) [Plus tard, arrive une proposition de tournée] : J'ai décidé de partir puis on a engagé quelqu'un pour s'occuper de mon fils. Mais ça, ça a été un gros choix... féministe, là! Puis tout le monde me disait : « Mais là, tu peux pas faire ça! ». Je me faisais dire ça! Mon ex, ça faisait trois ans qu'il partait presque neuf mois par année, mais moi, après 3 ans et demi où je suis restée à la maison, quand j'ai eu un contrat puis que je lui ai demandé de rester, il pouvait pas. Mais moi je disais : « Si je dis non à ça, ça veut dire que je vais continuer de dire non à tout ». (...) J'suis pas contente d'avoir imposé ça à [nom de l'enfant]. Mais, en même temps, j'ai tellement appris dans ça puis ça fait un peu partie de son histoire maintenant, que j'ai fait ce choix-là. Ça veut pas dire que je le referai demain matin, mais à ce moment-là, c'était impensable que je ne le fasse pas. Mais même les femmes autour de moi, certaines me disaient : « Tu peux pas faire ça ». Elles trouvaient

⁸³ Pour Certeau, « ces manières de faire constituent les mille pratiques par lesquelles les utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle » (p. xl), ceux-ci faisant alors fi des règles et normes sociales, de manière créative et personnelle. Il s'agit ainsi d'un espace d'invention que s'approprient au quotidien les individus « pris dans les filets de la surveillance » (p. xl), une manière de se faufiler dans un contexte de contraintes et, sans nécessairement remettre en cause l'ordre établi, de s'adapter à certaines, d'en contester d'autres et d'en ignorer d'autres encore.

ça difficile puis même ma mère elle trouvait ça comme : « Hhhhhh ». Elle trouvait ça dur, (...) Puis là, ils te sortent des études [sur l'importance de la mère dans l'éducation des enfants], puis gnagnagna... Quand on dit : « Ah, l'égalité, le congé parental », je suis comme : « [chantonne en levant les yeux, affichant un scepticisme] ». (...) Moi, j'ai continué à être danseuse parce que ma mère était là, parce qu'elle a pu garder mon gars puis arranger des affaires puis... j'ai pu partir en tournée. (...) Mais je pense aussi qu'il y a des choses qui changeront jamais parce que c'est dans la nature de l'homme et de la femme, c'est dans nos qualités. (...) À la base, on porte des qualités féminines puis des qualités masculines au niveau des hormones, puis ça ressort, c'est là. Puis, moi, c'est là que je trouve ça dommage, qu'on les honore pas. C'est comme... Ah c'est pas clair. [silence] Je sens pas que les hommes font comme : « Oui, reste à la maison, occupe toi de l'enfant, c'est beau, je vais être là pour toi, fais toi en pas financièrement ». Je ne sens pas qu'on a un discours qui encourage ça, d'honorer notre féminité en tant que mère, puis d'honorer la masculinité en tant que... « c'est correct, moi, je vais t'apporter de la sécurité ». On doit rester égal dans toutes nos tâches, mais en même temps, ce qui est là, dans le fondement des choses, c'est justement de faire à manger, de t'occuper de ton enfant, de le nourrir. Ah! c'est pas clair. Tu sais moi, j'ai été indépendante pendant 10 ans, puis c'est ça qui est la grosse différence avec les femmes d'avant, c'est qu'elles n'ont pas vécu l'indépendance. Parce que là, moi, si je pouvais aller travailler, ça me faisait tellement du bien! (...) C'est hyper complexe... Il y a beaucoup, beaucoup de couches puis je ne l'ai pas figuré... C'est encore en démarche.

Quel déchirement communiqué ici par Kathy, qui exprime à la fois sa contrariété devant la réaction de son conjoint, son sentiment de culpabilité de s'éloigner de son enfant (renforcé par les réactions de son entourage), son besoin de retrouver une indépendance, son plaisir de s'investir dans le travail et sa crainte de l'impact sur sa carrière d'un refus de la tournée. Déchirement émotif donc, mais aussi confusion des représentations où s'entrechoquent des discours contradictoires sur la maternité, la paternité et le travail.

La première partie de la citation met de l'avant la contrariété et le sentiment d'injustice que ressent Kathy en réponse au fort investissement professionnel de son conjoint, également artiste, lui laissant à elle seule la quasi totalité de la tâche

parentale. Selon plusieurs études, ce type d'arrangement disproportionné entre père et mère serait encore plutôt fréquent dans bien des milieux professionnels (Abele & Spurk, 2011; Bass, 2015; Bigot, 2015; Couturier et Posca, 2014; Letablier 2012; Lupton, 2000). Les pères auraient ainsi très peu tendance à diminuer leurs heures de travail suivant la venue d'un enfant, contrairement aux mères qui feront abstraction, pendant un temps plus ou moins long, de leurs ambitions professionnelles⁸⁴. Le cas du travail artistique est d'ailleurs problématique à ce sujet compte-tenu des exigences qu'il impose, notamment sur le plan de l'engagement. Selon une étude récente réalisée par Gill (2014), précarité, grande proximité des sphères personnelle et professionnelle, mais surtout, valeur accordée à la méritocratie mise en évidence par l'investissement presque sans limite dans le travail rendraient toujours incompatibles profession artistique et vie de famille. Les disciplines ayant une forte présence féminine ne feraient d'ailleurs pas exception, ajoute Gill, celles-ci ne favorisant pas la création de contextes plus égalitaires. Ajoutons comme exigence, dans le cas de la danse, l'inévitabilité de la tournée, un élément difficile à concilier avec la vie familiale, les compagnies ne pouvant faire l'économie de cette possibilité de rayonnement et de diffusion au pays comme à l'étranger.

Ceci dit, la compagnie qui engageait alors Kathy est reconnue par les danseur.se.s pour faciliter la conciliation travail-famille puisqu'elle offre de nombreux avantages aux interprètes qui peuvent vivre les tournées en compagnie de leur bébé sans trop de difficultés. Lorsque l'enfant vieillit, cette possibilité n'apparaît plus idéale pour diverses raisons, ce qui nécessite de trouver une solution dans l'entourage familial et social même. Le refus du père, alors ex-conjoint, de diminuer son propre rythme de travail afin de prendre en charge la garde de l'enfant pendant deux mois a amené Kathy à organiser un système de soutien qui lui permettra finalement d'accepter ce

⁸⁴ Au Québec, par exemple, « près de 10 fois plus de femmes que d'hommes font le choix de travailler à temps partiel pour prendre soin de leurs enfants », selon une étude récente réalisée par l'Institut de recherche et d'informations socioéconomiques (Couturier et Posca, 2014, p. 5).

contrat, non sans tracas ni émois. Cet épisode, semble-t-il, représente un moment décisif de son parcours. Or il se caractérise bien davantage par l'inquiétude, la contrainte et la culpabilité qui d'ailleurs, cinq ans plus tard, paraît toujours bien vive, que par la satisfaction d'un choix professionnel judicieux ou simplement heureux. Kathy se dit d'ailleurs plus qu'incertaine de la possibilité de refaire un tel choix et ce, en dépit de l'impact probable sur sa carrière.

Revenons un moment sur le choix, ou non, d'aller en tournée. Du point de vue strictement professionnel, ce « choix » peut aussi être vu comme une absence de choix puisque, comme l'affirme Kathy, « dire non à ça (...) veut dire (...) dire non à tout », étant donné l'incontournable que représente la tournée et la rareté des emplois salariés. Or adopter un point de vue strictement – ou disons prioritairement – professionnel apparaît presque impossible dans la réalité de Kathy, comme d'ailleurs dans celle de bien des mères. S'impose immédiatement l'organisation familiale. C'est ce que souligne Pfefferkorn (2007) qui décrit la divergence des modes de prise de décisions professionnelles entre les femmes et les hommes :

Une majorité d'homme continue à penser que les décisions concernant leur situation professionnelle sont avant tout une affaire personnelle; tandis que celles afférentes à l'activité de leur conjointe doivent davantage être discutées, dans la mesure où elles sont susceptibles de bouleverser toute « l'économie » du travail domestique. (p. 339)

Suivant les propos de Kathy, il semble effectivement raisonnable de penser que la décision de partir en tournée fût avant tout une question personnelle pour son ex-conjoint, ce qui ne s'avère visiblement pas être le cas pour elle-même⁸⁵. Or ce qui pose manifestement problème, c'est le poids de l'organisation familiale qui incombe exclusivement à Kathy, que ce soit elle-même ou son ex-conjoint qui parte en

⁸⁵ Notons le fait que mon analyse repose uniquement sur les perceptions de la mère, ce qui représente certainement une limite de la présente étude.

ournée. C'est ce que Monique Haicault désigne par la notion de « charge mentale » des femmes (Faure et Linares, 2006, p. 23), signifiant ainsi la prise en charge simultanée de multiples responsabilités (domestiques, familiales, professionnelles, etc.) caractérisant le temps des femmes par opposition à celui des hommes. Fortes tensions, donc, entre un choix professionnel qui n'en est pas vraiment un, puisqu'il est problématisé par la précarité de l'emploi et l'organisation du travail artistique et un choix familial non moins problématique, orienté notamment par des discours genrés sur les rôles parentaux.

À propos des rôles parentaux, les commentaires de Kathy se présentent comme un exemple révélateur de la bataille que se livrent plusieurs discours sur le genre, le travail et la parentalité. Kathy affirme ainsi son désir d'une plus grande égalité en relation au travail et dans le partage des responsabilités familiales. Or, elle revendique en même temps des spécificités féminines et masculines qui sont communes à plusieurs discours convergents sur la parentalité, concurrençant celui sur l'égalité. On y retrouve ainsi des éléments du discours biomédical, qui met de l'avant l'influence des hormones sur les fonctions parentales, on y reconnaît également la présence d'un discours dominant du champ de la psychologie qui affirme l'influence primordiale de la mère en comparaison de celle du père dans l'éducation des enfants et, pour finir, on y perçoit aussi l'influence du point de vue différencialiste sur le genre, discours que Corbeil et Descarries (2002) associent à un courant « néo-féministe » (p. 36), qui valorise la féminité et la maternité comme lieu distinct de pouvoir pour les femmes. De tels discours, par leurs contradictions, produisent non seulement maintes tensions dans le processus de construction de la subjectivité, comme l'indique Weedon (1997), mais ils mettent en jeu des intérêts sociaux et des enjeux de pouvoir réels, comme ici dans le domaine de la conciliation travail-famille, tout en les dissimulant sous le couvert du personnel et du privé. Autrement dit, alors que la conciliation travail et

famille devrait s'avérer être un dialogue, justement, entre travail et famille, c'est uniquement à l'intérieur de la famille qu'elle se joue réellement.

Selon Weedon (1997), des possibilités de résister à de tels discours existent pour les individus, en dépit de la force de leur collusion :

In this battle for subjectivity, and for the supremacy of particular versions of meaning, which is part of that battle, the individual is not merely the passive site of discursive struggle. The individual, who has a memory and an already discursively constituted sense of identity, may resist particular interpellations or produce new versions of meaning from the conflicts and contradictions between existing discourses. (p. 102)

Dans cette citation de Kathy, ce n'est pas la production d'une nouvelle interprétation des rôles parentaux qui est lisible. Y est présente au premier plan, comme je l'ai souligné précédemment, l'illustration d'une bataille au sein de laquelle se confrontent des discours soit complémentaires, soit contradictoires sur la féminité, la masculinité et la parentalité. Mais un doute de la part de Kathy émerge de ces tensions, alors qu'elle prend graduellement conscience de contradictions présentes dans ses propres paroles, (« Il y a beaucoup, beaucoup de couches puis je ne l'ai pas figuré... c'est encore en démarche »), doute qui illustre ce que Weedon (1997) veut dire lorsqu'elle soutient que l'individu « est à la fois lieu et sujet d'une lutte discursive pour l'identité »⁸⁶. Il semble que ce soit bien cette double posture qui s'exprime ici, dans une forme de clair-obscur où cohabitent reproduction de pratiques discriminatoires et interpellation à la résistance. Pour Kathy, qui se bat tant intérieurement qu'extérieurement avec les contraintes que pose la rencontre entre travail artistique et vie familiale, ce clair-obscur pourrait bien faire émerger un point de bascule faisant du « projet de soi » en danse un espace soit de contraintes, soit de possibilités.

⁸⁶ Traduction libre de l'anglais, « both the *site* and *subjects* of discourse struggle for their identity » (p. 94).

5.3.3.4 La maternité comme subversion?

Adrianna (41 ans) : Avant, il n'y avait pas encore beaucoup de danseurs avec des bébés. But when I had a baby, everybody was having a baby! [Elle nomme sept danseuses] There was babies everywhere! That was something really radical and I was very happy! There's a moment in dance where a lot of woman decided : « I'm having a baby and I'm dancing! » (...) Nous étions toutes dans la trentaine, nous avons toutes eu des bébés, et toutes les femmes ont pris des chemins différents avec leur bébé. [Danseuse], she danced a lot, during, before, after! [Autre danseuse] a amené son bébé en tournée, [chorégraphe] let her do that. Moi, j'ai arrêté un peu et j'ai été à l'université. [Autre danseuse] était enceinte de 8 mois sur la scène. (...) It really made me feel strong, with them! (...) All these women have changed the idea of bodies, women's bodies I guess...

Anne-Sophie (37 ans) : Cette bulle dans laquelle je me mettais quand j'étais plus jeune « Je suis interprète et c'est ça qui me définit »... Devenir maman, c'est comme une nouvelle identité que je m'approprie, qui m'est imposée [rire], mais... Je m'identifie moins comme étant interprète et plus comme étant quelqu'un dans la vie, un citoyen, une personne qui fait plusieurs choses, qui est maman, qui est artiste, qui est prof. Et toutes ces identités-là s'influencent les unes les autres et j'arrive à faire qu'elles se marient plus plutôt qu'elles s'isolent. Toutes ces identités-là sont plus en concert. C'est gros quand même comme réalisation... Dans les projets artistiques que je fais présentement, c'est des personnes qui, oui s'identifient comme artiste, mais pas dans des isolements. Dans la vraie vie, dans la grande vie. Je sens que c'est dans le climat actuel de l'art, de la danse contemporaine, (...) une identification plus large que son rôle comme artiste. C'est ça qui me propulse, qui m'inspire, qui me garde vivante et aussi qui me garde sur terre par rapport à ce que je vis.

À première lecture, ces deux extraits peuvent sembler aborder des thématiques différentes. J'y vois toutefois un point commun. Ils mettent tous deux de l'avant que l'expérience de la maternité peut représenter, pour certaines danseuses, une forme de subversion : subversion du corps dansant selon le récit d'Adrianna, subversion de l'identité artistique suivant les propos d'Anne-Sophie. Voyons-y d'un peu plus près.

Selon Sorignet (2010), qui observe le milieu de la danse contemporaine française, les interprètes féminines qui souhaitent avoir des enfants attendent souvent la fin de leur

carrière pour se retirer et réaliser leurs projets de famille⁸⁷. Les propos d'Adrianna semblent refléter une toute autre situation. Il est possible que les danseur.se.s québécois.es aient une carrière un peu plus longue que les danseur.se.s français.es, car depuis quelques années, avec l'avancée en âge des danseur.se.s pionnier.ère.s de la danse contemporaine, il n'est pas si rare de voir sur scène des interprètes âgé.e.s de quarante, cinquante et voire soixante ans, à l'instar de quelques-un.e.s des participant.e.s de la présente étude⁸⁸. Possible, par conséquent, que ce soit l'une des raisons de ce *baby boom* de la danse montréalaise qu'évoquent les propos d'Adrianna, *baby boom* qui, semble-t-elle suggérer, aurait transformé l'idée même du corps dansant féminin.

Disons-le d'emblée, il n'y a pas d'études, à ma connaissance, qui ont investigué les perceptions ou les expériences corporelles de la maternité du point de vue de danseuses. Ceci dit, selon les descriptions réalisées par plusieurs auteures s'étant penchées sur l'expérience corporelle de la maternité, les changements et les exigences physiques de la grossesse, de la naissance et de l'allaitement paraissent bien peu compatibles avec les exigences corporelles et techniques de la danse. Les corps maternants troublent le rapport à soi (Kukla, 2005) et sont indisciplinés (Fox et Neiterman, 2015), particulièrement lors de l'accouchement (Miller, 2007). « [They] leak, drip, squirt, expand, contract, divide, sag, dilate and expel », affirme Kukla (2005, p. 3) dans une énumération qui illustre, non sans éloquence, l'abandon et la perte de contrôle du corps associés notamment à la prise de poids durant la grossesse, à l'accouchement, aux saignements suivant l'accouchement ou encore aux seins exsudant de lait. Si le corps dansant contemporain sait s'abandonner, pensons

⁸⁷ Ici, je partagerai toutefois un doute sur cette affirmation. Dans son livre investiguant la vocation, Sorignet (2010) semble s'être peu intéressé à la parentalité. Sur les 300 pages que compte sa publication, très riche d'analyses par ailleurs, le sociologue et danseur n'en consacre que quatre à ce sujet. Ainsi, plusieurs questions se posent : parmi les femmes qui ne sont pas revenues à la carrière suivant la maternité, était-ce une décision prise avant la grossesse? Ou après la grossesse, parce qu'elles jugeaient le défi insurmontable? Ou parce qu'elle n'arrivait pas à se faire embaucher? Et si le défi leur semblait effectivement insurmontable, de quelle manière? Sur le plan corporel? Sur le plan de la conciliation entre famille et travail? Du point de vue économique?

⁸⁸ Rappelons ici que cinq participant.e.s sur 16 ont plus de 40 ans et la moitié (8 sur 16) ont plus de 35 ans.

notamment aux pratiques d'improvisation qui exigent disponibilité et ouverture au moment (Dantas, 2008) et aux approches somatiques qui valorisent le « *non-doing* » (Nettl-Fiol, 2008, p. 102), ce n'est certainement pas dans ces mêmes termes.

Selon Fox et Neiterman (2015), le retour au travail suivant un congé de maternité pour les femmes de toutes professions s'avère une période forte de tensions puisqu'il représente un moment important de visibilité publique par lequel celles-ci se présenteront dès lors non plus en tant que mères, mais comme travailleuses :

(...) "getting your body back" prior to returning to work can be seen as women's strategy to erase the signs of motherhood from their bodies—to reacquire fit working bodies—and maintain continuity in their presentations of their "working" selves. (pp. 18-19)

Que penser, alors, lorsqu'un retour n'est envisageable que suivant la capacité à retrouver la maîtrise technique, la virtuosité mais aussi l'apparence permettant de répondre aux exigences de la danse?

Possible que plusieurs femmes, à la fois artistes et mères ou athlètes et mères, aient vécu la maternité comme une expérience de subversion dans les termes avec lesquels Adrianna le suggère, c'est-à-dire transformant le rapport qu'elles entretiennent avec leur corps dansant. Concernant mes données, mis à part ces quelques mots lancés lors de l'entrevue et malgré mes tentatives de creuser de nouveau ce sujet avec elle lors de la seconde entrevue, les commentaires recueillis ne me permettent pas de développer plus à fond cette analyse. Ils tendent plutôt à montrer, au contraire, le défi astreignant des interprètes à retrouver un corps performant, pleinement capable de répondre aux exigences stylistiques des chorégraphes (comme nous le verrons). Leur corps d'avant, en quelque sorte. Ainsi, pour les deux danseuses de mon étude qui ont refait le choix d'une carrière d'interprète, le retour au travail de la danse suivant l'enfantement

semble être davantage apparenté à un effacement des traces de la maternité qu'à une subversion du corps dansant.

La deuxième citation, celle d'Anne-Sophie, me permet de revenir au thème de l'identité artistique. Dans le début de la section traitant des rapports entre vie professionnelle et vie hors danse, j'ai mentionné, supportée par Bain (2005), combien le concept de pluralité identitaire apparaît étranger à l'activité artistique, tout en pointant du doigt quelques brèches permettant d'entrevoir une possible transformation des mentalités dans le rapport au travail de la génération actuelle d'interprètes âgé.e.s de la trentaine. Les questionnements qu'ils et elles ont partagés en entrevue sur leur aménagement des sphères de vie professionnelle et de vie hors danse reflétaient un espace de réflexivité qui m'apparaissait trancher avec d'autres études révélant plutôt l'engagement absolu et obligé dans la pratique artistique, sans compromis (Fortin et al., 2008a; Ranou et Roharik, 2006; Sorignet, 2010). L'expérience de la maternité ici relatée par Anne-Sophie, plus qu'une fissure dans une identité univoque, semble représenter une opportunité lui permettant d'apprécier et d'interpréter de manière signifiante les différentes postures qu'elle expérimente dans toutes les sphères de sa vie. Elle affirme ainsi une mobilité identitaire qui, loin de se vivre sur le mode du morcèlement et d'une perte de sens associés fréquemment au postmodernisme, apparaît plutôt comme une expérience à la fois plurielle et harmonisante (elle parle notamment d'identités « en concert » qui « se marient » plutôt qu'elles ne s'isolent), possiblement aussi émancipatrice (elle s'affirme dégagée de cette « bulle » de l'interprète ressentie en début de carrière). En ce sens, la maternité représente peut-être, pour Anne-Sophie, un déclencheur permettant de subvertir le rapport identitaire univoque à la danse. Il importe toutefois de souligner ici qu'Anne-Sophie, comme nous le verrons dans la prochaine section, a vécu une expérience positive de conciliation travail-famille favorisée, semble-t-il, par les valeurs d'égalités qu'elle partage avec son conjoint, que celles-ci concernent la vie

familiale ou les aspirations professionnelles. Il est fort possible que la fluidité entre Anne-Sophie la « maman », l'« artiste », la « prof » et la « citoyenne », pour reprendre ses termes, en soit renforcée.

5.3.3.5 Concilier

Kathy (34 ans) : J'avais un six mois de congé de maternité avec l'UDA, mais on avait fait une création en décembre et on nous a appelé pour la reprendre. (...) J'ai eu quatre semaines de congé de maternité puis après, j'étais de retour au travail. J'étais super fatiguée, ça fait que sincèrement, les quatre premiers mois, ça a vraiment pas été relax. (...) J'allaitais, je dansais, je portais du D... Il fallait que je fasse un truc au sol puis j'étais comme ayoye, ayoye! C'était vraiment du gros effort. Je ne sentais pas du tout l'appel de m'entraîner. (...) [Après un été sans contrat avec bébé à la maison] je suis allée faire l'audition pour [compagnie] parce que je trouvais que c'était une super compagnie, je me disais « ok, c'est comme une bonne possibilité de conciliation travail-famille ». Puis je voulais faire de la création, pas juste des reprises de rôles (...) Finalement, j'ai eu le travail et ça a été super. [Chorégraphe] est EX-TRA-OR-DI-NAIRE pour la conciliation travail-famille. Les résidences dans le jour, les horaires flexibles, elle comprend qu'il faut que t'aïlles chercher ton enfant. Elle en a eu elle-même. C'était génial! Puis, à ce moment-là, je me suis retrouvée beaucoup toute seule, parce que mon chum faisait beaucoup de tournées. Quand mon enfant avait deux ans, il était quasiment parti neuf mois sur douze. Je me suis trouvée proche d'un genre de dépression burn out. (...) moi je pense qu'elle est là aussi la conciliation travail-famille, par les choix que tu fais, par quelle genre de job tu vas chercher. Puis, j'ai continué d'enseigner. Ça fait sept ans que j'enseigne et oui, je le fais parce que j'ai une famille. (...) J'ai un peu comme fait la paix avec le fait que j'allais gagner ma vie en faisant des affaires... qui sont le bout du bout de la passion de ma vie. (...) Je me trouve privilégiée de pouvoir danser tous les jours. Je me trouve privilégiée de pouvoir gagner ma vie avec ça, mais je m'attends pas à refaire le monde puis à être en extase dans un studio à tous les jours. Pour moi, c'est plus important de nourrir ma pratique de façon quotidienne puis d'évoluer à travers ça.

Anne-Sophie (34 ans) : Très vite après [l'accouchement] j'ai commencé à m'entraîner parce que c'est ça que je faisais, parce que je connaissais pas autre chose, parce que la maternité ne m'a pas collée. J'ai pas pris ça comme « Ah! ça va de soi », ça n'allait pas de soi. Je l'aime énormément, j'avais des moments incroyables, mais ça n'a pas fait : « Ah c'est ça que je fais! » (...) Donc en revenant à la danse, j'ai continué à me mettre de la pression, en ayant quand

même confiance que je voulais retourner, je pouvais retourner. C'était quelque chose que je n'ai jamais questionné. Tu sais, je suis capable de me pousser assez fort physiquement et je l'ai fait très rapidement après le bébé. (...) Je sais que ça m'importait ce que le monde pensait de moi, de ma performance et de ma place dans le milieu. (...) Il y a aussi ça qui était très fort dans la culture. (...) [Puis une opportunité de contrat salarié se présente] On n'avait pas d'argent, mon chum ne travaillait pas parce qu'il sortait tout juste de l'école, on était très instable au niveau financier. (...) J'ai sauté dessus, j'ai passé l'audition et je suis rentrée à temps plein dans la compagnie. C'était exactement ce qu'il fallait côté financier à ce moment-là. (...) J'étais vraiment la maman qui travaille à temps plein, qui tirait son lait à la job, qui le ramenait à la maison, c'était la grosse blague. (...) La chorégraphe est aussi maman donc il y avait une belle compréhension. Je suis rentrée dans un milieu où il y avait une belle compréhension de ce je vivais et une admiration, un respect. Et aussi, j'aime les défis, j'ai toujours aimé les défis. (...) Donc retourner à la danse, retrouver mon état physique dans une job temps plein, pendant que j'étais maman, tout ça c'était un énorme défi et je l'ai confronté. J'étais épuisée! (...) J'étais dans la brume de post bébé, un peu dépression baby blues aussi. (...) C'était pas toujours facile, une chance que j'ai un chum qui m'a aidée énormément. [silence]. Il me complète, puis il fait le miroir. Quand je m'arrache trop les cheveux, il est capable juste d'apaiser ça et de m'aider à ce que je garde une perspective. Il joue un énorme rôle dans comment je me suis faufilée ces dernières années. C'est aussi grâce à lui que je suis encore là-dedans. (...) Puis ce qui est arrivé avec [compagnie], c'était un job temps plein avec plein de bonnes choses qui m'ont permis de vivre et de fournir pour ma famille, mais je ne croyais pas artistiquement dans la vision de la chose. (...) Je suis restée un an et demi avant que je réalise (...) que ce n'était pas ma place.

Adrianna (41 ans) : When I was pregnant, I didn't dance, I didn't go to dance shows. I didn't hang out with dance people. I just didn't. And then I went through my divorce. Et j'ai commencé l'université. (...) Puis à l'école, mon enfant était petit and I started to include her in all my [artistic projects], because she was always there helping me so she became part of my artist life. (...) And hum... les gens viennent chez moi, on soupe et parfois on travaille pendant le souper et [child] demande des questions et je lui explique. Et parfois je l'amène quand j'enseigne ou en répétition dans un théâtre, ou une personne arrive chez moi et fait de la musique (...) Quand elle était petite, j'ai essayé de séparer les deux, mais maintenant elle veut savoir, elle veut être là, elle aime les gens. Dans ce côté... emotionally I guess, vie quotidienne, c'est beaucoup plus facile et c'est moins d'énergie que ce que je faisais avant. (...) Donc j'ai réalisé que c'est vraiment une vie que tu dois... that you have to knit together.

Trois expériences racontant trois manières différentes de vivre la conciliation entre famille et travail artistique. Penchons-nous d'abord sur le retour au travail d'interprète de Kathy et d'Anne-Sophie.

Les emplois salariés sont rares dans le milieu professionnel de la danse, ceux-ci représentant environ 25% des emplois disponibles. Vouloir décrocher un emploi dans une compagnie offrant un statut salarié nécessite donc de tenter sa chance au bon moment et de satisfaire les diverses conditions, notamment artistiques et techniques, requises par la compagnie. Ces conditions furent visiblement remplies par les deux interprètes. Par ailleurs, bon nombre de danseur.se.s boudent les emplois salariés, souhaitant plutôt diversifier leurs expériences professionnelles en travaillant selon des physicalités et des univers artistiques différents : « C'est un choix parce que (...) j'aurais pu rentrer chez [compagnie], mais ils demandaient l'exclusivité. Il aurait fallu que je fasse juste ça puis c'est quelque chose que je ne voulais pas », a soutenu Anna. Ces emplois seraient même jugés trop confortables et un peu ennuyeux par certains, impression qui va à l'encontre des discours valorisant l'interprète pleinement artiste et créateur (Sorignet, 2010). Voyons les propos de Florence : « J'ai toujours fui ce confort-là [des compagnies salariées]. C'est comme si j'ai besoin de me confronter (...) même si je trouve ça dur! Je suis pigiste et j'adore ça ». Dan, pour sa part, souffre du jugement qu'il perçoit de ses collègues : « Quand tu choisis d'être dans une compagnie, il y a tout de suite un jugement comme quoi tu prends une porte facile. Les gens pensent que tu travailles moins, puis t'as un beau salaire, t'as moins de défis côté création, t'es pris dans un moule. Comme si t'étais pas un vrai artiste! ».

Le travail au sein d'une compagnie salariée semble avoir nécessité un renoncement à certains idéaux professionnels de la part des deux interprètes⁸⁹. Pour Anne-Sophie, ce

⁸⁹ Cette notion d'idéal artistique n'est d'ailleurs pas à sous-estimer. Selon Buscatto (2004) qui a étudié le milieu de l'improvisation jazz, l'idéal artistique, lié à la passion et la vocation, « met expression de soi et épanouissement

renoncement fut momentané puisqu'elle a affirmé être revenue au travail à la pige après avoir réalisé qu'il convenait davantage à sa personnalité. Kathy, demeurée salariée pour la même compagnie, estime quant à elle avoir trouvé un compromis satisfaisant entre ses ambitions professionnelles, qu'elle a néanmoins dû ajuster, et sa situation d'emploi : moins de « passion » et d'« extase » peut-être, mentionne-t-elle, mais la possibilité de « gagner sa vie » en « nourrissant sa pratique quotidienne » tout en continuant à « évoluer ». Il semble possible d'y voir un mécanisme de recomposition des ambitions tel qu'identifié par Laillier (2011), une stratégie permettant de minimiser les désenchantements éprouvés, soutient l'auteur⁹⁰. Cette explication ne me paraît toutefois pas satisfaisante, car ne considérer que les désenchantements éprouvés ne permet pas de prendre en compte les enjeux que rencontre Kathy dans toutes les sphères de son existence, ce qui m'apparaît contribuer à entretenir implicitement la construction discursive de l'idéal artistique issu du romantisme. Comme le soulève Buscatto (2004), alors que la vocation artistique envahit toutes les sphères de la vie, personnelle et professionnelle, la tentative de réaliser l'idéal artistique peut aussi s'accompagner de tensions, de difficultés et de peurs susceptibles de fragiliser la vie quotidienne et la santé physique et psychologique des artistes. Compte-tenu des responsabilités familiales de Kathy qui est chef de famille monoparentale, il est fort possible que cet emploi représente d'abord pour elle une réelle opportunité de vivre tous ses défis en demeurant plus sereine, ce qu'elle exprime d'ailleurs par sa dernière remarque qui laisse certainement voir la présence de bénéfices autres qu'alimentaires. Peut-être peut-on y voir, par conséquent, l'occasion d'une forme de rupture avec la représentation de l'artiste romantique et passionné (Bain, 2005) et une possibilité de faire place à d'autres expériences et intérêts en conciliant travail et famille.

de sa personnalité au cœur de l'activité [artistique] » (p. 43), ce qui représente une motivation centrale des cheminements professionnels artistiques.

⁹⁰ J'ai déjà abordé ce point de vue de Laillier dans la section sur le (non) choix de la danse, p. 99.

Anne-Sophie, commentant elle aussi son retour au travail, en parle avec une satisfaction certaine. « La maternité ne m'a pas collée », s'est-elle exprimée, mentionnant son désir de recommencer vite à danser et s'entraîner. Observons ici la déstabilisation des rôles traditionnels parentaux dans le couple qu'elle forme avec son conjoint : c'est elle qui, devant la possibilité d'un emploi stable, retourne au boulot pour subvenir aux besoins financiers de la famille et c'est lui qui demeure à la maison afin de prendre en charge les soins au bébé. Prenant conscience, un an et demi plus tard, qu'elle « ne croyai[t] pas artistiquement dans la vision » de la compagnie et suivant le retour au travail de son conjoint, Anne-Sophie a alors pu réorienter ses activités professionnelles afin qu'elles s'harmonisent davantage avec ses aspirations artistiques. Elle a ainsi réintégré le travail à la pige, mais tout en ayant la possibilité de fidéliser son engagement auprès de quelques chorégraphes avec lesquels elle partage de fortes affinités artistiques en même temps que personnelles. Elle a d'ailleurs exprimé une satisfaction sans fausse note concernant l'équilibre trouvé et conservé depuis entre travail et famille : « En commençant à travailler avec [chorégraphe] j'ai rencontré toute une nouvelle gang qui oeuvrait dans le milieu pendant longtemps (...). C'est devenu des hyper bons amis, des amis de cœur et des amis artistiques qui m'inspirent beaucoup. (...) Ils ont pris [conjoint et enfant] comme s'ils faisaient partie de la famille. Ces rencontres-là m'ont permis de faire une conciliation famille-travail-vie sociale. Et je réalise que je peux tout faire ».

L'expérience relatée par Anne-Sophie permet de voir un aménagement original dans lequel vie de famille, vie sociale et aspirations artistiques se confondent harmonieusement et au sein duquel la présence du conjoint, mais aussi la compréhension des chorégraphes et des collègues, sont parties intégrantes de cette conciliation. Concernant le partage égalitaire des tâches parentales, ce partage a nettement favorisé, tant pour Anne-Sophie que pour son conjoint, la possibilité pour chacun.e de s'investir à tour de rôle dans leur vie familiale de même que dans leur vie

professionnelle selon leurs propres aspirations. Ceci coïncide avec une étude réalisée en Suède par Kaufman et Bernhardt (2015), qui montre que plus les parents croient tous deux profondément aux valeurs d'égalité en regard du travail et des rôles parentaux, plus de réels changements peuvent subvenir au sein des pratiques concrètes de conciliation. Toutefois, si la principale condition demeure que les pères passent plus de temps à la maison auprès des enfants, il faut souhaiter que la présence des pères à la maison ne tienne pas uniquement du choix individuel. Celui-ci est aussi, voire d'abord, un choix social et collectif puisqu'il ne pourra s'affermir que par une transformation des pratiques et discours sur la parentalité et le travail, notamment par une normalisation du congé de paternité impliquant la volonté de tous et toutes, état, employeur.e.s et travailleur.e.s.

L'expérience de conciliation entre travail et famille racontée par Adrianna est différente sur plusieurs points. Devenant enceinte à la mi-trentaine, celle-ci a plutôt choisi de saisir l'occasion de cette grossesse pour concrétiser une réorientation professionnelle vers la création artistique, une forme de transition sans en être totalement une, puisqu'elle a aussi mentionné continuer des projets collectifs intégrant plusieurs médiums artistiques avec des collègues de danse. Sur le plan de la conciliation, la solution conçue par Adrianna pour concilier monoparentalité et activités artistiques réside dans une plus grande fusion des sphères personnelles et professionnelles. Elle amène son enfant aux répétitions et l'encourage à participer aux conversations sur les projets en cours, ce qui semble d'ailleurs être source de grand bonheur. Cette manière de faire, forme de « contamination » (Lupien, 2010, p. 77) des espaces familial et créatif, correspond à celles de plusieurs artistes féminines interviewées par Lupien qui ont exprimé l'avantage de ce type de conciliation, celui d'un enrichissement simultané de la vie familiale par l'art et de l'espace de création par la vie familiale. Ce type d'arrangement pourrait bien illustrer « l'art de faire » théorisé par Certeau (1990), une manière créative de contourner les défis posés par la

double exigence de la monoparentalité et du travail artistique. Une manière qui n'apparaît pas sans côté sombre toutefois, celui de prendre sur soi l'entière responsabilité de la conciliation sans que ne soit remises en cause, collectivement, les sources qui la contraignent. Rappelons donc ici Gill (2014) lorsqu'elle affirme que précarité, grande proximité des sphères personnelle et professionnelle, mais surtout, valeur accordée à la méritocratie mise en évidence par l'investissement presque sans limite dans le travail représentent des freins à la possibilité de concilier profession artistique et vie de famille. Rappelons aussi Sorignet (2010) qui a montré combien le sentiment vocationnel, vu comme l'un des fondements de l'engagement sans limite, pouvait limiter la prise de pouvoir chez les danseur.se.s. À ce sujet, il semble d'ailleurs qu'Adrianna soit l'une des interprètes ayant exprimé les discours vocationnels les plus forts : « La danse, it was knitted in my fabric of my life. Je pense que si je ne pouvais pas danser, I would be a miserable person. Parce que j'essaie de faire autre chose et j'aime d'autres choses, mais... it's not me. En danse, c'est moi. (...) C'est vraiment quelque chose qui dirige ma vie. I used to say : si je peux faire autre chose, je pense que ce serait plus facile. Mais maintenant je sais que je n'ai pas le choix, I have to do this! »

Les contraintes rencontrées par les participantes dans leurs désirs de poursuivre leur carrière tout en composant avec les exigences de la vie familiale sont nombreuses, que ce soit au niveau des exigences corporelles, des horaires de travail ou encore du manque d'appui dans la vie personnelle. Répondant aux défis posés avec une volonté certaine, Kathy, Anne-Sophie et Adrianna sont toutes trois parvenues, à leurs manières et non sans un certain anticonformisme, à négocier leurs aspirations professionnelles et leurs vies familiales. Ces aménagements n'ont toutefois pas été aisés, ni parfaits, c'est pourquoi il importe de réfléchir aux enjeux spécifiques posés aux danseuses tant dans la sphère privée que professionnelle, afin de transformer les

mentalités et les pratiques existant dans le milieu professionnel de la danse comme dans la société en général.

5.4 Conjugaison entre subjectivité et collectivité

5.4.1 La danse comme ouverture au monde

Thalia Joyce (29 ans) : La danse, c'est quelque chose de social, je pense que c'est en partie ça que j'aime. La sensation d'être en famille, d'être en communauté en s'entraînant ensemble. Je pense que la moitié de la richesse pour moi de danser, c'est la communauté puis les liens forts que ça crée entre les gens. (...) Ça m'apporte (...) un sens d'appartenir à quelque chose. C'est une façon de se connecter avec soi puis avec le monde, je pense.

Anne-Sophie (37 ans) : Ce métier m'apporte une façon unique de voir le monde entier et en même temps, de m'accepter plus comme citoyen qui vit dans ce monde.

Grégoire (34 ans) : Jadis j'aurais dit que la danse m'apporte une certaine libération et tout, mais on dirait que maintenant c'est plus que ça, c'est plus un nouveau regard sur le monde. (...) C'est plus un métier d'échanges, de rencontres puis, c'est dans l'échange qu'on apprend, qu'on grandit, aussi comme danseur. On apprend des autres, des professeurs, des chorégraphes, on apprend à regarder les autres danseurs.

Jacob (35 ans) : Goals that I have for myself in my personal life in terms of my integrity as a person, my honesty, my openness with others, these are all things that I am still very much working. My relationships with other people, my ability to be happy, my ability to be optimistic, my ability to connect with other people, those are things that I am constantly trying to... And that again is also very intertwined in my head with my dancing.

Marcel (42 ans) : J'adore faire de la création. (...) Pour moi, c'est très intéressant, c'est une espèce de fenêtre qui m'est ouverte sur le monde, sur l'univers de quelqu'un, sur l'intelligence de quelqu'un, sur sa sensibilité. Ça me nourrit beaucoup. (...) C'est comme un accès à une connaissance, une connaissance humaine, ou un petit morceau de sagesse que cette personne-là me donne. (...) J'ai l'impression d'avoir une espèce de privilège comme interprète quand je me mets en contact avec ces gens-là. Je fais : « Oh wow ». Il y a ça aussi dans la vie. Il y a cette façon-là de voir les choses.

La danse contemporaine est une activité professionnelle qui s'appuie sur un travail collectif et les danseur.se.s ont été nombreux et nombreuses à s'exprimer sur les aspects positifs de cette dimension lors des entrevues. Les participant.e.s l'ont abordée tant en regard des relations interpersonnelles, de l'ouverture au monde que de l'implication citoyenne. Sur l'ensemble des interprètes, deux seulement, Florence et Laurence, ont mentionné vivre leur pratique d'une manière essentiellement individuelle, voire individualiste, comme leurs propos suivants l'indiquent : « Non, c'est vraiment individuel, je trouve, comme sport », a souligné Laurence, riant du choix du terme « sport ». « Ah! tu me fais me rendre compte de pleins d'affaires! Je pense que je vis ce métier-là de façon assez égocentrique, (...) je travaille fort pour moi, pour découvrir des choses », s'est écriée Florence. Les autres, au contraire, se sont réjouis de l'esprit de collectivité et de collégialité qui se dégage du travail au quotidien qui représente l'une des richesses de la profession.

Lorsque les interprètes mettent de l'avant que le fait d'être en proximité les un.e.s avec les autres, de se sentir « en famille », d'échanger et de grandir en apprenant des autres contribue à leur propre développement, ils et elles témoignent du fait que leur biographie personnelle est fondamentalement indissociable de la collectivité qui est leur. D'autant plus que cette collectivité, plusieurs l'ont mentionné, apparaîtrait souvent comme très marginale aux yeux de la société (« être artiste contemporain, surtout en danse contemporaine, qui est marginale-marginale! », s'exclamait Anne-Sophie), un facteur qui, possiblement, renforce encore davantage le sentiment d'appartenance au groupe que forment les danseur.se.s. Le studio de répétition et de création chorégraphique fut particulièrement décrit par les participant.e.s comme un espace « d'échanges » où il devient possible d'acquérir de nouvelles expériences et de nouvelles façons de comprendre le monde tout en y apportant sa propre contribution. Cet aspect est apparu dans les données comme un facteur d'attachement important à la profession, un facteur enrichissant le sens que les interprètes accordent à leur

travail. Ces propos font penser à ce que Martuccelli (2010) appelle « la conscience solidarisée de soi », dans laquelle « la vie personnelle concrète, et l'ensemble des supports dont elle a besoin pour exister, [est placée] au centre de la vie commune » (p. 57).

Ainsi, le travail quotidien de la danse, qui est aussi un travail quotidien du corps, ne peut être compris uniquement comme un travail d'introspection en solitaire. Il s'agit d'un travail s'inscrivant au sein d'une dynamique d'interactions et de dialogues où chacun.e contribue à son propre développement et à celui de l'autre, tout en participant d'un projet commun, celui de créer des œuvres et de les présenter devant public.

Bien que je ne souhaite pas diminuer la valeur que les interprètes accordent aux aspects collégiaux de la danse, il importe néanmoins de la mettre en écho avec les pratiques compétitives souvent encouragées en création comme exposées précédemment (sections 5.2.1 et 5.2.2). Il m'apparaît en effet important de garder en tête que cette collectivité, réunie autour de l'intérêt commun de faire œuvre, met en jeu maints types de rapports : entre chorégraphes et interprètes, entre collègues, mais aussi rapports de genres et de générations, dans lesquels apparaissent des intérêts par moments partagés, à d'autres concurrents et à d'autres encore divergents.

5.4.2 L'engagement associatif : un NOUS de la danse

Émilie (25 ans) : L'assemblée générale du RQD, j'y avais été quand il y a eu le plan directeur et ça m'avait vachement touchée. De sentir que le milieu était solidaire, que tout le monde travaillait ensemble, j'ai trouvé que c'était quelque chose de vraiment touchant. J'étais assez émerveillée.

Thalia Joyce (29 ans) : Je suis allée à ma première assemblée générale du RQD cette fin de semaine. (...) J'admire tellement, et je suis tellement reconnaissante de leur travail! C'est vraiment magnifique. Je me suis pas impliquée avant parce que je pense que j'avais trop de choses (...) ça fait que j'étais toujours occupée.

Mais il y avait une partie de non-implication par le fait de ne pas vraiment bien comprendre le rôle de la danse dans la société. Je ne voyais pas assez clairement sa valeur avant récemment pour être un soldat pour ça. (...) J'avais de la misère à voir la puissance de ce rôle-là, je pense. Maintenant que je commence à le comprendre, j'ai le goût de m'investir puis de m'impliquer. Mais ça a pris une perspective, je pense, pour le croire. Sinon j'avais juste l'impression de revendiquer des droits de quelqu'un qui pourrait être perçu comme égoïste ou le faisant pour moi-même.

Grégoire (34 ans) : Je trouve ça important de m'impliquer et je le fais activement. Ça a été tout de suite, quand je suis arrivé à Montréal. J'ai participé activement aux Grands Chantiers de la danse, j'ai été impliqué sur un comité un an avant pour développer les idées. (...) J'ai été aussi aux États Généraux, j'arrivais donc très ferré, très solide parce que j'avais participé activement à tout le processus. (...) Dans le cas des États Généraux, c'est quand même prévoir le futur de la danse. On vient faire nos propositions, vers où nous, communauté de la danse, on veut se diriger dans les quinze-vingt prochaines années. (...) À l'assemblée générale du RQD, il y a plus de chorégraphes que d'interprètes. (...) Probablement que les chorégraphes, les compagnies, les gens qui sont en administration, gestion, ils font déjà eux-mêmes de la politique avec les demandes de subvention. (...) Peut-être que je m'intéresse davantage à la politique parce que je suis aussi quelqu'un qui aime la gestion, l'administration, la chorégraphie. Ce genre de trucs-là, ça me parle, j'ai déjà eu une compagnie.

Laurence (34 ans) : Je suis allée à l'assemblée générale du RDQ ce samedi. Je pense que tout le milieu est là. Mon dieu, c'est tellement la place à être! (...) Tout le monde est là! C'est un réseautage éclair une fois par année. Et en plus, tu sais ce que ton regroupement fait pour toi, au niveau politique, le poids politique et tout ça. Je veux dire, c'est super important où on va en tant que communauté. On était quoi, six interprètes sur six-cents interprètes? Ça n'a pas de bon sens. (...) En tant qu'interprète, il y a un travail de représentation à faire. (...) T'es le représentant de ta propre entreprise. T'es une entreprise! Puis les assemblées générales, c'est une belle vitrine pour ton entreprise!

J'ai demandé aux danseur.se.s de me parler de leur engagement dans la vie associative professionnelle en danse. Avant de réfléchir plus à fond aux éléments soulevés par les commentaires présentés ici, je ferai d'abord une brève présentation du Regroupement québécois de la danse (RQD), l'association professionnelle qui regroupe et représente publiquement les différents acteur.trice.s du milieu de la danse.

Ayant pignon sur rue à Montréal, le Regroupement québécois de la danse a été fondé en 1984 et compte actuellement 500 membres actifs du milieu professionnel de la danse incluant des interprètes, chorégraphes, chercheur.e.s, enseignant.e.s, travailleur.se.s culturel.le.s, directeur.trice.s des répétitions, concepteur.trice.s et musicien.ne.s pour la danse. Selon le site internet du RQD, ses actions couvrent cinq domaines d'interventions : la vie associative, l'avancement professionnel et disciplinaire, la concertation, la représentation et la valorisation de la discipline. Les activités du RQD sont centrées autour d'une mission, celle de « rassembler, mobiliser et concerter autour d'enjeux communs l'ensemble des composantes du secteur de la danse professionnelle au Québec » (RQD, Plan directeur, 2011, p. 24). En cohérence avec la volonté de développement des différents acteurs du milieu, mais aussi en réaction au sous-financement chronique de la danse et à la reconnaissance fragile de la discipline, le RQD a réalisé un travail gigantesque au cours des dernières années afin de formuler un plan directeur sur dix ans (2011-2021) permettant d'orienter le développement de la danse professionnelle au Québec. Ce plan directeur a été élaboré suivant les travaux des Seconds États Généraux de la danse professionnelle, pour lesquels se sont constitués de nombreux comités de travail composés des principaux acteurs du milieu, mandatés pour réfléchir aux divers enjeux spécifiques à la discipline⁹¹.

Les interprètes représentent un fort pourcentage des membres inscrits au RQD⁹². Pourtant, les activités rassembleuses du RQD, que ce soit les assemblées générales ou les divers comités de travail, ne réussissent pas à attirer autant d'interprètes que de chorégraphes, problème soulevé plus haut par Grégoire. Les Seconds États Généraux, affirme Pressault (2011), n'auraient ainsi mobilisé qu'un faible nombre des

⁹¹ Pour consulter les documents relatifs aux États généraux et au Plan directeur, consulter le site du Regroupement québécois de la danse, à l'adresse internet suivante : <http://www.quebecdanse.org/rqd>.

⁹² Notons qu'il est difficile d'avoir un portrait exact du nombre d'interprètes et de chorégraphes, principalement parce que ces activités s'entrecroisent très souvent dans la pratique, ce qui est particulièrement visible par l'autodésignation des artistes inscrits au bottin du RQD.

interprètes membres du RQD, soit 17% et ce, en dépit des efforts de recrutement menés par le Regroupement. Comparativement, 33% des chorégraphes et 95% des compagnies qui y avaient délégué des représentant.e.s étaient présents. Étonnamment, cette absence de participation notoire des interprètes aux activités associatives ne trouve pas représentation au sein de mes données. Parmi les participant.e.s de mon étude, seuls trois interprètes ont mentionné, non sans un certain sentiment de culpabilité, participer très peu à la vie associative. C'est notamment le cas de Dan, qui affirme se sentir un peu coupable de ne pas contribuer de cette manière au développement du milieu, mais précise que le fait de participer à diverses études représente sa contribution à lui. C'est aussi celui de Florence, qui mentionne essayer de participer le plus possible, « mais pas autant que d'autres » tout en insistant sur le fait que ce type d'engagement n'est pas « naturel » chez elle (« encore une fois je suis très individualiste, je pense »). C'est finalement le cas d'Anna qui, tout en affirmant qu'elle aimerait bien participer davantage, a abordé la question du manque de temps. Parmi les autres interprètes, la plupart ont mentionné être présent.e.s à toutes les assemblées générales ou presque, même si les deux danseuses qui sont aussi chefs de familles monoparentales ont insisté sur la difficulté de concilier vie familiale et réunions les weekends. Un peu plus de la moitié des participant.e.s s'est dite interpellée par l'engagement associatif et huit ont affirmé s'impliquer de manière très active dans les activités associatives.

Revenons maintenant aux commentaires précédents des participant.e.s, en commençant par Émilie et Thalia Joyce, deux des trois plus jeunes interprètes participant à l'étude qui venaient tout récemment de vivre leurs premières expériences de participation à l'assemblée générale du Regroupement. Elles se sont dit toutes deux très touchées par la solidarité présente dans le milieu. Thalia Joyce a de plus mentionné y avoir réalisé l'importance sociale de la danse, ce qui lui a donné envie de défendre la place de la danse dans la société. Cette forme collective

d'engagement semble donc avoir contribué à transformer la représentation qu'elle se fait de sa profession, la faisant passer d'une activité qu'elle jugeait très individuelle, voire « égoïste » à un engagement social lui paraissant plus valorisant. On peut voir, par ses paroles, une forme d'articulation entre ses propres aspirations individuelles et un engagement qui serait davantage citoyen.

Grégoire mentionne s'investir énormément auprès du Regroupement, principalement parce qu'il juge essentiel de contribuer à la réflexion et au développement de la discipline de même qu'à sa représentation et à ses revendications sur le plan politique. La dimension politique de l'engagement exerce ainsi une forte attraction sur lui, fait qu'il relie notamment à son intérêt pour la gestion et à son expérience de direction d'une compagnie de danse. Comparativement aux termes utilisés par Émilie et Thalia Joyce qui découvrent la vie associative et semblent surtout à l'étape de l'observation et de la prise de conscience (« j'étais émerveillée (...) de voir », mentionne Émilie), les termes utilisés par Grégoire réfèrent quant à eux la dimension concrète et pratique de son engagement, alors qu'il dit « s'impliquer (...) et participer activement » aux diverses activités organisées par le RQD. Ce fût également le cas de Matéo, de Jacob et d'Anne-Sophie.

Si Laurence semble aussi concernée par le développement de la discipline et par la représentation de la danse sur le plan politique, les termes d'« entreprise » et de « vitrine » qu'elle utilise mettent de l'avant une autre dimension de la vie associative, celle de la représentation individuelle que permet la participation aux activités du Regroupement. Une telle visibilité représente un avantage certain étant donné le contexte de travail difficile, puisque s'ajoutent alors des possibilités de rencontre avec divers acteur.trice.s du milieu (compagnies, chorégraphes, diffuseur.e.s) susceptibles d'augmenter ses chances d'emploi. On retrouve donc dans ses propos (tenus aussi par Jacob) un argumentaire certainement plus proche de préoccupations individuelles que

solidaires, argumentaire profondément marqué des discours entrepreneuriaux qui sont perceptibles dans son choix de mots. Ceci est cohérent avec les travaux de D'Amours (2009) lorsqu'elle affirme que les associations professionnelles des milieux de travail indépendant sont souvent partagées entre la représentation individuelle et le réseautage d'une part et la prise en compte d'enjeux collectifs d'autre part. Quoi qu'il en soit, il est possible d'affirmer qu'expérience solidaire de la communauté de la danse, revendications politiques et réseautage représentent tous des éléments de la construction discursive de la vie associative en danse chez les participant.e.s.

Le milieu social de la danse tel qu'il se manifeste au sein du Regroupement représente un collectif fort réuni autour de visées communes. Or si tous les membres du RQD, chorégraphes, interprètes et même représentant.e.s des compagnies se retrouvent tous confrères et consoeurs lors d'une activité associative et, plus largement, au sein des revendications pour la reconnaissance de la discipline, cette collégialité n'est souvent que provisoire car d'autres dimensions de la pratique, tôt ou tard, feront en sorte que les divisions hiérarchiques se réinstallent. Elles le seront possiblement dans le studio lors de la prise de décisions artistiques, bien que la hiérarchie puisse disparaître au profit de la participation de tous à la fabrication de l'œuvre chorégraphique ou encore lorsqu'il faudra négocier les conditions de travail⁹³.

Le point que je souhaite mettre en lumière n'est certainement pas celui de mettre à mal le travail fait par le Regroupement, ni sa légitimité. D'autant plus qu'au-delà de la mission rassembleuse du RQD, un travail important a été mené au cours des dernières années en vue de développer une meilleure compréhension de divers enjeux relatifs à la pratique de la danse⁹⁴. Retenons néanmoins qu'à la dissonance entre la fabrication collective de la proposition artistique et l'organisation sociale hiérarchique

⁹³ Cette question sera abordée dans la sous-section suivante.

⁹⁴ Voir à ce sujet plusieurs études et rapports disponibles sur le site du RQD.

du travail artistique soulignée par Le Coq (2004), il faut ajouter une troisième dimension, celle de la constitution, par le biais de l'association professionnelle, d'un contexte collégial et unitaire fort, certes essentiel, quoique susceptible de taire certains débats.

5.4.3 Les JE de la danse : entre silence et négociation en coulisse

Question posée : Selon vous, existe-t-il des différences salariales entre les hommes et les femmes?⁹⁵

Anna (49 ans) : Moi dans les projets où j'ai dansé, non. Non. Et c'était clairement ouvert.

Charlotte (29 ans) : Oh oui. Oh oui, clairement. Clairement. Je ne sais pas à quel point en ce moment, parce que je ne cherche pas à le savoir non plus [rire]. Mais, oui. (...) Et si le gars sait qu'il est un maudit bon porteur, les compagnies sont prêtes à payer pour ça.

Grégoire (34 ans) : Oui, j'ai vu ça. J'ai vu des différences au niveau salarial que le danseur peut se permettre d'avoir. Il est capable d'aller chercher plus. Oui, ça existe. C'est incroyable de penser ça, mais il y a des inégalités. En fait, je pense que c'est la rareté des hommes qui leur permet ça alors que du côté des filles, on a un choix qui est beaucoup plus grand. Ça donne peut-être moins d'aplomb pour aller négocier. (...). Mais oui, les inégalités, oui, je les ai vues et je les ai vues, même si ça devrait toujours être confidentiel. (...) Et j'étais outré pour les filles : « Voyons donc, comment ça ? Moi, je l'ai juste demandé, mais je ne pensais pas que vous aviez jamais eu le droit à ça, même en le demandant ».

Jacob (35 ans) : C'est une bonne question, mais je pense que personne n'oserait payer deux différents salaires pour hommes et femmes, je ne pense pas. (...) Non, je n'ai aucune connaissance de ça.

Marcel (42 ans) : Selon moi, oui, ça existe. J'en suis pas trop conscient parce que les danseurs parlent rarement de leurs salaires, mais, j'ai entendu à travers les branches que... C'est certain, puis je peux imaginer, on est tellement moins d'hommes. Ça doit être plus facile de négocier. Ce que je trouve déplorable,

⁹⁵ Les lecteur.trice.s noteront probablement ce qui apparaît comme un écart thématique entre le titre de la sous-section et la question des inégalités salariales. Je les invite à poursuivre la lecture, considérant que cette thématique des inégalités salariales entre interprètes féminines et masculins se liera sous peu à la question de l'interface entre l'individuel et le collectif.

mais on peut pas demander aux mecs non plus de ne pas bien négocier. (...) En général, il n'y a pas beaucoup de négo. C'est très rare, même pour les hommes... Mais je connais des hommes qui négocient. Moi, j'ai toujours eu beaucoup de difficulté à le faire. (...) On le fait tellement pas pour l'argent au départ qu'il y a une espèce de sentiment qu'on va polluer ce qu'on fait en amenant ce sujet-là sur la table (...) Non, j'ai déjà négocié, je dis pas que j'ai jamais négocié. J'ai déjà exprimé ce que je pensais que je devais avoir. Mais, c'est... Moi j'appelle pas vraiment ça une négociation, c'est plutôt une liste de souhaits [rires]. Une vraie négo, c'est [avoir] la possibilité de dire non. En général, j'ai jamais dit non à un projet, même si je trouvais que c'était pas suffisant.

Émilie (25 ans) : Des différences? De ce que je sais... ou ceux avec qui je travaille, non, je ne crois pas. Il y a une échelle salariale au niveau de l'expérience.

Laurence (34 ans) : Je pense que les garçons vont être payés plus cher, plus rapidement que les filles. Ils vont avoir des meilleurs contrats plus vite, ça fait qu'au final, les garçons vont avoir fait plus de sous, mais t'es payé au même salaire, parce que t'as la même expérience. (...) L'entente collective que moi je connais, il y a une échelle salariale et (...) tu passes du niveau un, à deux, à trois, à quatre, mais c'est selon des critères bien définis. (...) Un moment donné moi j'ai fait « Ah là, moi je rentre dans le critère D4, ça fait que je veux le salaire du D4 ». Ça, c'est à ma connaissance.

Thalia Joyce (29 ans) : Oui, il y en a. Je ne sais pas exactement, mais... Il y a une couple d'expériences que j'ai eues. Un gars, un super bon danseur avec qui j'étais dans un projet, il a négocié un salaire plus haut et moi, j'ai juste pas pensé à négocier. C'était comme un bon contrat puis j'ai fait oui, mais lui il a négocié plus haut! [rire] Ça va avec la confiance, je pense. (...) Quand l'UDA est impliqué, c'est sûr qu'il y a ce que l'UDA suggère, puis là, tu peux négocier au-dessus de ça si tu veux. C'est bien structuré quand même, normalement, c'est pareil pour tout le monde, ça suit les années d'expérience. Mais il y a des gars qui osent plus, qui négocient plus haut.

Anne-Sophie (37 ans) : Les hommes ont une marge de manœuvre qu'une femme n'a pas quand ils arrivent pour négocier un contrat. On n'est encore pas très bon à négocier des contrats comme interprète, mais un homme peut avoir des demandes plus exigeantes qu'une femme. (...) Parce que ça se fait de façon individuelle, même si on est dans un contrat UDA, l'entente collective négocie un minimum. Il n'y a rien qui empêche quelqu'un d'aller cogner à la porte puis de dire : « Moi, j'aimerais demander ça ». Mais je suis vraiment pas au courant s'il y a des différences dans les salaires.

Kathy (34 ans) : J'en ai pas conscience. Non. J'en ai jamais vraiment parlé beaucoup...

Florence (38 ans) : Mmmm, je ne le sais pas. On n'est pas au courant, mais je ne pense pas. Les compagnies pour lesquelles je travaille, je pense vraiment pas. Je pense qu'il y a juste plus de job pour les gars, mais je ne pense pas qu'il y ait des différences salariales.

Les différences salariales selon le genre existent, affirment Charlotte, Grégoire, Marcel et Thalia Joyce. À travail égal et expérience égale, salaire égal, croient plutôt Laurence, Émilie, Kathy, Florence, Jacob et Anna. Ces contradictions dans les propos des participant.e.s surprennent et questionnent, tout comme le flou entourant la question de l'échelle salariale et des possibilités (ou impossibilités) de négociation lui étant rattachées. Les danseur.se.s peinent apparemment à parler rémunération sinon « entre les branches », comme le souligne Marcel et ceci participe visiblement de la mésinformation qui transparait de leurs propos.

Ainsi, Charlotte se dit « clairement » au fait que des collègues masculins, acceptés dans la compagnie tout en ayant moins d'expérience professionnelle qu'elle, soient payés davantage. Grégoire, de son côté, a affirmé sans détour avoir négocié individuellement son salaire. Il a d'ailleurs manifesté sa surprise lorsqu'il a appris que des collègues féminines qui avaient tenté, comme lui, de négocier une augmentation, ne l'avaient pas obtenue. Les propos de Marcel, quant à eux, s'avèrent plutôt énigmatiques entre ce qu'il ne sait pas réellement (« j'suis pas trop conscient »), ce qu'il affirme savoir (« oui ça existe »), ce qu'il ressent (« j'ai toujours eu beaucoup de difficulté à le faire ») et ses actions (« j'dis pas que j'ai jamais négocié, mais... »). L'ambiguïté de son récit indique certainement que négocier demeure un exercice difficile pour tout.e danseur.se, que ce soit en raison du nombre restreint d'emplois disponibles ou encore de la persistance, dans les milieux professionnels de la danse, d'une rhétorique vocationnelle valorisant le désintéressement, comme l'ont souligné plusieurs chercheur.e.s (Fortin et al., 2008a;

Ranou et Roharik, 2006; Sorignet, 2010). Mais il y a peut-être davantage, car un inconfort supplémentaire paraît s'ajouter dans les propos de Marcel, celui de dire à haute voix le poids plus important des hommes dans la négociation salariale. Peut-être est-ce, comme le soutient Gill (2014), parce que les milieux artistiques sont vus comme des milieux progressistes et égalitaires, affranchis des stéréotypes et des inégalités sociales. C'est d'ailleurs ce qu'exprime, étonné, Jacob, mentionnant qu'à son avis, « personne n'oserait », en danse, offrir des salaires différents aux hommes et aux femmes. C'est peut-être aussi ce sur quoi se fondent les perceptions d'égalité salariale d'Anna, de Florence, de Kathy et d'Émilie. À bien des égards néanmoins, notamment celui des revenus, on retrouve l'existence d'inégalités et ce, dans bien des milieux professionnels artistiques, affirme Gill (2014).

Voyons un exemple de négociation individuelle d'une interprète féminine⁹⁶ qui a tenté à plusieurs reprises de négocier son salaire auprès de la compagnie :

Quand j'suis rentrée à la compagnie, j'ai eu comme un drôle de passage parce qu'ils m'ont pris comme remplaçante, mais remplaçante apprentie, donc j'avais un salaire de merde, des miettes, mais je m'en foutais! (...) J'habitais encore chez mes parents, je réintérais le milieu de la danse après ce qui m'était arrivé (...). La deuxième année, j'étais bien trop gênée pour négocier mon contrat. J'étais comme : « Je les remercie tellement de m'avoir ramassée à la petite cuillère, je vais pas leur demander de m'augmenter ». (...) La troisième année, je me suis dit : « Il faut que je déménage, j'ai pas le choix, mais est-ce que j'ai les moyens? (...) Je me suis pointée pour la première fois et j'ai dit : « J'aurais une petite question... » mais les yeux pleins d'eau, le motton, la voix qui tremble... Puis là, tu veux pas te sentir *cheap* parce que tu sais que la compagnie a pas beaucoup d'argent mais en même temps, il serait normal d'avoir un salaire décent! (...) [La deuxième fois] je me suis fâchée et j'ai dit : « Je m'en fous que vous m'augmentiez pas beaucoup, mais je veux surtout pas entendre que les nouveaux qui viennent d'entrer sont payés plus que moi. Ils m'ont dit « Non, on te jure ». Quelques mois plus tard, j'apprends effectivement qu'il y en a qui sont payés plus cher. (...) Avec le motton et les

⁹⁶ Je fais le choix de taire même son pseudonyme afin de restreindre les indices menant à une reconnaissance possible de son identité.

yeux pleins d'eau, encore [rire]. C'est niaiseux, c'est super niaiseux mais... Puis à ce moment-là, j'ai commencé à avoir quelque chose de décent.

Voyons, à ce point, un tableau témoignant des résultats de ma propre enquête sur les revenus annuels des participant.e.s⁹⁷ :

Tableau 5.4.3 : Revenus annuels moyens des interprètes⁹⁸ :

	Interprètes masculins	Interprètes féminines
Revenu annuel moyen des interprètes incluant l'ensemble des activités professionnelles en danse (basé sur années 2010 et 2011)	\$27 108	\$22 615
Revenu annuel moyen des interprètes provenant uniquement de l'interprétation (basé sur années 2010 et 2011)	\$21 886	\$ 9 239
Revenu annuel moyen maximal (basé sur années 2010 et 2011)	\$39 728 (100% interprétation) Dan (45 ans)	\$34 895 (45% interprétation) Kathy (34 ans)
Revenu annuel moyen minimal (basé sur années 2010 et 2011)	\$16 026 (55% interprétation) (Matéo 30 ans)	\$12 872 (8% interprétation) (Émilie, 25 ans)

Ainsi, les participants masculins ont récolté, pour les années 2010 et 2011, des revenus plus élevés que les interprètes féminines, tant en ce qui concerne les revenus globaux, c'est-à-dire les revenus incluant toutes les activités professionnelles en danse que ceux provenant de l'interprétation uniquement. Est-ce simplement parce que les hommes interviewés ont obtenu de meilleurs contrats et ont gagné plus d'argent tout en étant payés au même salaire que leurs collègues participantes, comme le suggère Laurence? Pour s'en assurer, il faudrait une étude quantitative

⁹⁷ La grille de revenu par interprète est ajoutée en Appendice A. Notons que ces résultats, qui ne proviennent pas d'une enquête standardisée, ne sont aucunement transférables à l'ensemble du milieu de la danse. Ils concernent un échantillon restreint et ne reflètent que la réalité des participant.e.s.

⁹⁸ En guise de comparaison avec les données du RQD, 69% des participant.e.s de mon étude, genres confondus, ont déclaré des revenus annuels globaux inférieurs à \$25 000, comparativement à 75% pour les danseur.se.s interrogé.e.s par le RQD. Pour ce qui est des revenus globaux sous la barre des \$15 000 annuels, seule une interprète de mon étude correspond à cette catégorie, comparativement à 43% des interprètes de l'étude du RQD.

détaillée prenant en compte le genre, le statut de travail, l'expérience de travail, la nature des contrats et le salaire spécifiquement récolté pour chacun des contrats. Néanmoins, s'ajoutant aux commentaires des danseur.se.s sur les différences de genre marquant les négociations individuelles, ces chiffres suscitent un questionnement certain, car ils montrent que parmi les participant.e.s à l'étude, les interprètes masculins ont eu accès à de meilleures conditions matérielles d'existence que les interprètes féminines⁹⁹.

Revenons maintenant aux récits des participant.e.s. Une autre ambiguïté concerne les différentes interprétations de ce que signifie une échelle salariale. Elle constitue un taux minimum à partir duquel il est possible de négocier, selon Thalia Joyce, Anne-Sophie et, on peut le penser, selon tous ceux et celles qui ont négocié leur salaire individuellement, alors qu'elle représente plutôt un montant maximum, prescriptif et immuable, selon Laurence et Émilie. Le fait que toutes deux ignorent qu'il soit tout-à-fait possible de négocier son salaire lorsqu'est proposée une échelle salariale est pour le moins troublant, compte tenu que cette information apparaît en toute lettre sur le site web de l'Union des artistes. La surprise est encore plus grande dans le cas de Laurence qui est pigiste depuis une dizaine d'années et est loin d'en être à sa première signature de contrat, d'autant plus qu'elle s'est montrée particulièrement impliquée dans la vie associative (elle participe régulièrement aux assemblées du Regroupement québécois de la danse) et souvent critique des discriminations de genre et des enjeux de pouvoir de manière générale. Peut-être est-il possible d'expliquer en partie cette méconnaissance à partir du judicieux commentaire formulé par Thalia Joyce qui souligne que la pensée même de négocier ne peut venir qu'avec la confiance, autrement dit avec l'assurance de sa propre valeur comme interprète sur le marché de l'emploi. Et en ce sens, hommes et femmes sont effectivement bien

⁹⁹ Je rappellerai ici le rapport produit par Francine Descarries pour l'Union des artistes et cité dans le chapitre 3, p.71, qui indique de nombreuses différences entre les situations des hommes et des femmes artistes, notamment un écart de salaire significatif entre les hommes et les femmes (les femmes touchant 78,1% du revenu des hommes).

inégaux, vu le plus grand nombre de candidates féminines et le risque très plausible d'être remplacées et ce, même si elles ont une longue expérience. Ceci dit, même si Marcel a une très grande valeur sur le marché de l'emploi (interprète masculin, il a une solide formation classique et une expérience d'une quinzaine d'années comme danseur professionnel)¹⁰⁰, celui-ci a aussi exprimé les difficultés qu'il éprouve à négocier son salaire, entre autre par peur de « polluer » l'atmosphère de travail.

La crainte d'entacher l'atmosphère de travail a souvent été mise de l'avant afin d'expliquer les difficultés à négocier les conditions de travail en danse, même collectivement, mais d'autres explications semblent plausibles suivant l'analyse de mes données. Une première a possiblement à voir (tel que mentionné dans la section précédente) avec l'existence d'une forte collégialité de tous les acteur.trice.s du milieu, c'est-à-dire des chorégraphes, interprètes, diffuseur.e.s et autres collaborateur.trice.s à des fins de représentation politique de la discipline, collégialité susceptible d'encourager un camouflage momentané des tensions de la négociation opposant les employeur.e.s et employé.e.s. Un second élément concerne l'existence d'un discours sur la singularisation, déjà identifié au sein des sections précédentes et participant d'un contexte de travail hautement concurrentiel et potentiellement réfractaire à la solidarisation. Pensons notamment à l'importance des « affinités électives » (Sorignet, 2010, p. 89) dans le recrutement des danseur.se.s, genre de coup de foudre professionnel entre certains chorégraphes et interprètes poussant à la distinction et renforçant fortement la compétition de même qu'à l'existence d'une idéologie du mérite, caractérisée par un investissement sans limite et par une forte responsabilisation individuelle des succès et échecs de chacun.e. Ces conditions singularisantes, une tendance largement sociétale fait remarquer Martuccelli (2010), ont en outre la particularité de susciter une plus grande tolérance envers les inégalités

¹⁰⁰ Il peut être utile de rappeler ici que les interprètes masculins ayant une formation classique sont plutôt rares sur le marché de l'emploi, en même temps qu'ils sont très appréciés des chorégraphes qui recherchent virtuosité technique et habiletés de porteur.

en favorisant « l'individualisation salariale » (p. 61), ce qui semble bien être le cas ici, cette individualisation étant surtout possible pour les danseurs masculins dont la valeur sur le marché de l'emploi est assurée.

Les danseur.se.s, comme leurs propos l'indiquent, échangent peu sur les questions salariales. Pourtant, le travail mené par l'Union des artistes (UDA) pour que s'inscrive la négociation d'ententes collectives entre compagnies et interprètes, intégrant conditions de travail et échelle salariale, a certainement porté fruit. Comme l'a souligné Adrianna (41 ans) en entrevue, « cette idée de contrat, c'est maintenant plus sur la table : même quand je travaille avec des amis, on fait un contrat ». Il y a pourtant dissonance, dans mes données, entre le plus grand confort exprimé à intégrer une dimension contractuelle à la rencontre artistique et la persistance d'un malaise à discuter d'argent. Poser la question de l'existence d'inégalités salariales selon le genre a néanmoins apporté une lumière supplémentaire quant à certains des enjeux en cause. Non seulement y a-t-il toujours prescription tacite au silence, mais celle-ci est entretenue à même les conditions singularisantes tant artistiques que salariales qui caractérisent le contexte de travail de la danse, sans compter la société en général. Les commentaires des danseur.se.s indiquent aussi que si le sujet des salaires est évité, l'information n'a pas de support pour circuler adéquatement. Si la règle implicite du silence est rompue et qu'« entre les branches », les conditions salariales des uns et des autres sont discutées, la pensée de négocier son salaire peut émerger. Il est néanmoins impératif que l'information attenant aux questions salariales circule de la manière la plus transparente possible afin de garantir une prise de pouvoir optimale pour tous les interprètes dans la négociation de leurs conditions de travail et salariales.

La présente section de la thèse a abordé la conjugaison entre subjectivité et collectivité. Cette conjugaison est présente, il va sans dire, dans l'ensemble des résultats, c'est-à-dire dans les parcours biographiques, dans l'organisation du travail

de même que dans la négociation vie personnelle-vie professionnelle. Or ce que j'ai souhaité mettre plus spécifiquement en lumière, ce sont les dissonances discursives entre les NOUS et les JE relevés dans les propos des participant.e.s, notamment entre :

- Le NOUS collaborateur et coconstructeur des oeuvres, où on crée ensemble dans un esprit de collégialité, de « famille », de perspective citoyenne ;
- Le NOUS unificateur, porté par l'association professionnelle qui inclut solidairement chorégraphes et interprètes autant dans une réflexion sur l'avancement de la discipline que sur le besoin de la défendre sur le plan politique ;
- Les NOUS en opposition, comme le NOUS interprètes (regroupé dans un syndicat) VERSUS le NOUS des employeurs (chorégraphes-compagnies) ;
- Les NOUS genrés, celui des hommes, celui des femmes, souvent non-dit, mais qui imprègnent subtilement les discours et pratiques ;
- Les JE, dans un milieu hautement compétitif, qui optent pour des stratégies individuelles (à l'exemple de la distinction ou de la négociation individuelle du salaire) afin d'augmenter ses chances d'emploi et d'améliorer ses conditions.

Ces différents discours me sont apparues par moments constructeurs de possibilités, en créant, par le biais de la vie associative, une réflexion collective solidaire ou encore un rapprochement sous la forme d'un réseautage entre chorégraphes et interprètes qui sert notamment l'emploi, mais ils peuvent également représenter des contraintes, le NOUS collaborateur pouvant masquer le NOUS qui négocie les conditions, le NOUS unificateur pouvant masquer les JE en compétition.

5.5 Synthèse du chapitre

Le présent chapitre a mis en résonance les parcours biographiques de 16 interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine (six hommes et dix femmes) avec la notion de projet de soi formulée par Giddens (1991), notion qu'il a développée afin de saisir le processus d'individuation à l'œuvre au sein des sociétés contemporaines. Les propos recueillis ont permis de développer de nouvelles compréhensions de plusieurs constructions discursives à l'exemple de celle de la vocation, du genre et du rapport au travail et à la vie privée. Plusieurs auteur.e.s en sociologie et en études féministes ont permis d'explorer les enjeux identifiés. Certains de ces enjeux ont aussi été mis en relation avec des enjeux similaires se rapportant à d'autres contextes de travail. Les « projets de soi » se manifestent ainsi en fonction de diverses contraintes et possibilités faisant parfois consensus entre les interprètes mais présentant, également de fortes différences, notamment d'importantes différences de genre.

Quatre dimensions ont été identifiées comme lieux névralgiques des « projets de soi » des interprètes. J'en offre ici un résumé très succinct puisqu'elles seront reprises dans le chapitre suivant. Une première concerne certaines des étapes charnières ponctuant les parcours professionnels des danseur.se.s, notamment le choix de la danse, l'entrée puis le maintien dans la profession ainsi que la reconversion. Ces étapes sont marquées par des différences de genre particulièrement significantes. Une seconde a à voir avec l'organisation du travail de la danse, qui a été appréhendée à partir des tensions discursives entre la part créatrice des interprètes dans l'élaboration de l'œuvre et la structure hiérarchique présente dans l'organisation du travail. Au cœur de ces tensions se trouve la question de la reconnaissance du travail des interprètes. Une troisième dimension est relative à l'interface entre la vie personnelle et la vie professionnelle. Cette dimension laisse voir que la manière de penser les espaces professionnel et privé en danse se transforme peu à peu, quelques brèches

s'étant ouvertes dans le rapport au travail très engagé et souvent univoque des artistes de la danse. La maternité occupe une place importante de cette section et ce, même si les interprètes qui sont aussi parents sont minoritaires tant au sein du milieu professionnel que comme participant.e.s à cette étude. Cette décision s'est imposée notamment en raison du peu de données existant sur le sujet, des carrières en danse qui s'allongent et ainsi des possibilités croissantes de vivre la parentalité en cours de carrière plutôt qu'après la reconversion, mais également en raison de l'importance des défis (corporels, affectifs, sociaux) partagés par les participantes qui poursuivent leurs carrières tout en s'investissant dans la vie familiale. Finalement, une quatrième dimension porte sur les rapports existant entre subjectivité et collectivité au sein du contexte professionnel. Le travail de la danse s'y présente comme un milieu professionnel complexe au sein duquel coexistent subjectivité, relations interpersonnelles et perspective citoyenne sur le monde.

Ces quatre dimensions, identifiées à même les récits des interprètes, représentent des lieux spécifiques où ceux-ci et celles-ci se coconstruisent comme sujets dansants tout en participant d'une coconstruction du contexte de la danse contemporaine de tous points de vue, c'est-à-dire social, artistique, relationnel, politique, etc. Les pratiques et discours du milieu, qu'ils concernent l'une ou l'autre de ces quatre dimensions, sont au cœur de ces coconstructions en se présentant parfois comme contraintes à l'autoconstitution des interprètes en tant que sujet dansant et, à d'autres moments, comme espaces de résistance et de changement. Le chapitre suivant propose une synthèse des résultats et un approfondissement de la compréhension posée jusqu'ici. Il offre une perspective d'intégration grâce à de nouveaux auteurs rencontrés en fin d'analyse.

CHAPITRE VI

LES « PROJETS DE SOI » EN PERSPECTIVE

6.1 Introduction

Au cours de la présente étude, j'ai cherché à établir une relation entre les dynamiques sociales présentes dans le milieu professionnel de la danse contemporaine et les parcours individuels d'interprètes, afin de mieux comprendre comment ils et elles deviennent sujets de leur danse et de leur vie. Ma réflexion prend appui sur la notion de « projet de soi » développée par Giddens (1991), qu'il définit comme un processus réflexif, autoréférentiel et autonome de réalisation de soi. J'ai choisi d'adopter une perspective poststructuraliste féministe et de m'appuyer, entre autres, sur la théorie foucaldienne du pouvoir dans l'intention de doter ma posture analytique d'une dimension critique capable d'exprimer les tensions discursives auxquelles les individus sont (souvent inégalement) confrontés, mais aussi afin de révéler les voies de résistance et de changement embrassées par les participant.e.s.

Les résultats se dégageant de l'étude proviennent de 31 entrevues réalisées auprès de 16 participant.e.s, dix femmes et six hommes. Une première entrevue, sous la forme de l'entretien biographique, a permis de recueillir la trajectoire individuelle des seize interprètes. Une analyse préliminaire de ces premières entrevues m'a par la suite permis d'adapter le guide d'entretien préalablement élaboré pour une seconde entrevue, cette fois semi-dirigée. Cette deuxième entrevue avait ainsi comme objectif d'approfondir les thématiques posées par les participant.e.s lors des récits de vie. L'analyse de l'ensemble des données a permis de dégager quatre dimensions

représentent des lieux spécifiques où ceux et celles-ci se coconstruisent comme sujets dansants ; il s'agit des étapes charnières des parcours professionnels des interprètes, des rapports entre interprétation et création vus comme éléments fondateurs de l'organisation du travail de la danse, de l'interface entre la vie personnelle et la vie professionnelle et de la conjugaison entre subjectivité et collectivité. Ces quatre dimensions sont apparues comme des lieux névralgiques au sein desquels se croisent, tout en se coconstruisant, interprètes et contexte social de la danse contemporaine. Y furent notamment repérables certains discours dominants permettant d'identifier le contexte social de la danse comme un lieu de contraintes, mais aussi certains autres discours pouvant être qualifiés d'alternatifs, ouvrant ainsi ce que Bevir (1999) appelle « an undecided space » (p. 68), c'est-à-dire un espace dans lequel les interprètes peuvent s'approprier de nouvelles valeurs et de nouvelles pratiques et, ainsi, se positionner comme véritables sujets.

On entend dire régulièrement que les doctorant.e.s, en fin de parcours, doivent lutter pour maintenir inaltérés rythme de travail et inspiration. Pour ma part, j'ai eu la chance de prendre connaissance des travaux réalisés par Danilo Martuccelli (2006, 2010) en cette fin de thèse, cadeau inopiné qui, combiné aux auteurs référentiels présents tout au long de la thèse, a donné un nouveau souffle et dynamisé la rédaction du présent chapitre.

Les quatre dimensions dégagées de mon travail d'analyse ont ainsi beaucoup en commun avec la notion d'épreuve conceptualisée par Martuccelli (2010), qu'il qualifie d'« opérateur analytique » permettant de lier « autrement » (p. 7) les parcours des individus et les changements sociaux¹⁰¹. Le concept d'épreuve cerne ainsi deux

¹⁰¹ Concernant la notion d'épreuve, Martuccelli (2010) la définit selon quatre traits distinctifs : elle est liée à un récit témoignant simultanément d'une histoire individuelle et d'une histoire collective ; elle s'appuie sur une vision de l'acteur qui est à la fois « éprouvé » (p. 114), mais capable d'agir autrement ; elle s'articule autour de « moments de vérité » (p. 120) parfois explicites, à l'exemple d'examens ou d'évaluations, mais souvent implicites ; elle est toujours contextuelle à l'histoire et au social.

types de logiques caractérisant l'individuation : une « logique événementielle », faite d'événements marquants que les individus percevront et articuleront eux-mêmes comme des moments signifiants de leurs parcours et une « logique de moments, plus invisible », racontée comme des moments quasi ordinaires de la vie, au sein de laquelle « les coercitions se distillent de façon progressive » (Martuccelli, 2006, p. 15). Il distingue notamment deux axes par lesquels il est possible d'identifier des processus de l'ordre de l'épreuve, les principaux domaines de la vie (école, travail, vie familiale, etc.) et les dimensions du lien social (rapport à soi, aux autres, à la collectivité). Ces axes se révèlent être extrêmement cohérents avec les quatre dimensions de mon analyse qui a identifié certaines étapes de la vie professionnelle et personnelle des interprètes tout autant que des situations traitant du lien à soi, aux autres et à la collectivité. La notion d'épreuve, ajoute Martuccelli, permet ainsi :

... de rendre compte sociologiquement d'expériences qui, tout en s'éprouvant comme intimes, subjectives ou existentielles, sont non seulement parties prenantes de la vie sociale, mais aussi, et de façon bien plus importante, des éléments incontournables de la compréhension des phénomènes sociaux. (Martuccelli, 2010, p. 115)

Notons la ressemblance entre les moments marquants identifiés par Martuccelli et les moments charnières (« fateful moments ») théorisés par Giddens (1991, p. 113) que j'ai notamment exposés à la section 5.1.1. Ceci dit, des particularités importantes distinguent les travaux des deux sociologues. D'abord, le sens accordé à la réflexivité. Bien que tous deux voient, tant dans la réflexivité individuelle que dans la réflexivité institutionnelle des processus en mesure de réaliser le social et de le transformer¹⁰², Martuccelli ajoute une dimension nouvelle à la réflexivité en proposant une orientation du travail réflexif de l'individu vers le social qu'il nomme « extrospection ». Détournant la signification du terme que lui a accordée la

¹⁰² Selon Giddens (1991, 1998), la réflexivité, élément central des sociétés contemporaines, peut être individuelle et concerner la capacité des individus à réfléchir et à mettre en perspective leur propre réalité, comme elle peut être institutionnelle et être réalisée via le travail des institutions (éducation, législation ou autre).

psychologie¹⁰³, l'extrospection, selon Martuccelli, permet donc d'ajouter à l'exercice de réflexivité de la connaissance (individuelle) de soi, la connaissance (individuelle et collective) du monde social. Comme je le montrerai dans ce qui va suivre, cette démarche, potentiellement productrice d'un socle collectif propice à l'émancipation, s'accorde avec un mouvement déjà amorcé parmi les interprètes. Autre distinction, à une construction autonome de soi telle que suggérée par Giddens (1991), Martuccelli (2010) ajoute la notion de « supports » (p. 55), second opérateur analytique qu'il a développé. Conscients ou non, déjà accessibles ou travaillés par les personnes elles-mêmes, les supports, indissociables du contexte social qui les rend possibles, adopteront toutes sortes de formes (ressources matérielles, symboliques, humaines, situations, attitudes, etc.) et auront comme fonction première de soutenir les individus pour négocier les enjeux présents dans l'épreuve. Nous verrons que le concept de support n'est pas sans intérêt pour une lecture féministe des contraintes et possibilités rencontrées par les interprètes dans le milieu social de la danse, notamment en regard de la première dimension traitant des étapes charnières des parcours professionnels des interprètes.

Voyons maintenant comment les travaux de Martuccelli, mis en relation avec les auteurs référentiels de ma thèse, me permettent de poursuivre le développement de ma réflexion sur les contraintes et possibilités des « projets de soi » en danse.

¹⁰³ L'extrospection représente, pour le domaine de la psychologie, une « observation psychologique d'après les manifestations extérieures objectives d'un comportement ». Consulté le 10 janvier à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/definition/extrospection>.

6.2 « Supports » et coconstructions de soi genrés

La première dimension se dégageant de mon analyse concerne les différences genrées que j'ai repérées en ce qui a trait aux parcours professionnels des participant.e.s. Il m'apparaît important d'analyser ces différences dans leur dimension collective afin d'éviter qu'elles ne soit abordées que du point de vue personnel, ce qui semble être présentement le cas.

Les disparités de genre, il faut d'abord le préciser, semblent absentes de la construction graduelle de l'attachement à la danse qui se réalise en début de parcours. Pour à peu près tous les participant.e.s, le passage de la danse pour le plaisir à la danse comme possibilité de carrière s'est réalisé sans prise de décision formelle, principalement en raison de la place importante qu'occupent les activités de danse dans la vie quotidienne. Le projet professionnel de la danse apparaît ainsi, pour presque tous les danseur.se.s, comme un projet peu réflexif et aucunement planifié. Les différences genrées apparaissent toutefois lorsqu'on porte le regard sur les pratiques et discours des institutions dans lesquelles se déroulent les cours de danse et les formations professionnelles, lesquelles souhaitent attirer et retenir plus d'hommes en danse, mais aussi sur les pratiques et discours du milieu professionnel lui-même.

Ainsi, dès le début des cours, que ce soit en contexte de loisirs ou au sein d'écoles spécialisées, les interprètes masculins sont littéralement portés par les institutions qui, par exemple, réduiront leurs couts d'inscription afin de soutenir leur apprentissage ou leur offriront diverses opportunités de stages ou d'emplois. Les supports dont bénéficient les jeunes danseurs sont alors économiques (bourses, emplois, cours à rabais), mais aussi affectifs (encadrement, encouragements, etc.). Plusieurs interprètes féminines ont été catégoriques à ce sujet : les hommes ont accès à toutes sortes de privilèges qui ont d'ailleurs tendance à se prolonger en contexte professionnel, leurs

difficultés étant alors souvent moins conséquentes que pour les femmes, et leur parole, en général, plus écoutée.

Lors de l'entrée dans le milieu professionnel, la parité homme-femme souhaitée sur scène représente ainsi une voie rapide vers l'engagement pour les interprètes masculins, lesquels se trouvent devant des choix réels et nombreux en termes d'emploi, mais un véritable processus d'élimination pour les interprètes féminines, lesquelles se voient contraintes à une longue période d'incertitude, voire de probation. Celles qui réussiront l'épreuve (dans le sens défini par Martuccelli) de s'inscrire dument sur le marché de l'emploi seront possiblement les plus déterminées, mais aussi celles qui auront pu compenser l'attente de contrats réguliers d'interprétation par l'enseignement de la danse. S'étant d'ailleurs imposé dans l'étude comme une stratégie importante de maintien dans la carrière pour les femmes et ce, tout au long de leurs parcours professionnels, l'enseignement peut certainement représenter un support permettant aux danseuses de traverser les difficiles premières années de la vie professionnelle ; un support moins offert que travaillé et gagné par les interprètes elles-mêmes qui mettent à profit les ressources techniques développées en formation. Rappelons ici que l'enseignement représente 48% des revenus totaux des participantes de l'étude (ce pourcentage étant sensiblement le même qu'elles se trouvent en début ou en fin de carrière), nettement plus que l'interprétation qui en représente 35%. Du côté des hommes, les activités d'interprétation représentent en moyenne 75% de leurs revenus alors que ce sont les activités de création et non d'enseignement qui se posent comme activités professionnelles secondaires.

Si le choix de l'enseignement pour les interprètes féminines semble au départ moins autonome que contraint, il apparaît, tout compte fait, et du point de vue des participantes, heureux, car les propos des danseuses ont surtout indiqué les bénéfices qu'elles tiraient de leurs tâches d'enseignement à tous niveaux, financiers comme

artistiques. Support économique donc, puisque l'enseignement apparaît comme un filet de sécurité assurant les besoins matériels, mais pas seulement, car comme plusieurs l'ont mentionné, il permet de conserver un sentiment d'appartenance au milieu artistique de la danse, ce qui s'avère fondamental dans un milieu de travail où les liens entretenus avec les autres danseur.e.s et les chorégraphes facilitent l'obtention de contrats. L'enseignement permet ainsi aux danseuses d'accéder à plus d'autonomie dans leur projet de danse et de vie, d'autant plus qu'il est sans doute moins difficile de refuser un contrat qui pourrait mettre à risque la santé¹⁰⁴ si les conditions d'existence, mais aussi le sentiment de compétence, l'appartenance au milieu et, ainsi, la capacité à s'affirmer danseuse, se trouvent consolidés. Les bénéfices retirés semblent de plus se déployer jusqu'à la reconversion, apparemment envisagée de manière plus sereine par les interprètes féminines que par leurs collègues masculins.

Outre l'enseignement, les danseuses ont aussi abordé l'importance de se distinguer des autres interprètes afin de se maintenir dans la profession, phénomène qui paraît se réaliser instantanément pour les hommes qui sont bien moins nombreux en audition et plus rapidement reconnus dans leur individualité. Se distinguer est notamment possible, affirment les danseuses, en développant son corps dansant en fonction de ses propres particularités et affinités stylistiques. Il s'agit ainsi de se définir via l'élaboration d'un projet de corps, c'est-à-dire par un travail de construction franchement intentionnelle s'apparentant au « projet de soi » giddensien, nécessitant par-dessus tout réflexivité et planification. Les propos des interprètes ont toutefois mis de l'avant les tensions présentes entre l'autoréférentialité à laquelle elles aspirent et l'impératif d'affilier cette quête aux tendances stylistiques de chorégraphes susceptibles de les engager. Cette négociation entre la volonté d'une construction

¹⁰⁴ Voir à ce sujet Fortin et al. (2008a) qui ont non seulement pointé l'obligation des interprètes à cumuler des contrats multiples afin d'obtenir un salaire à peine décent, mais qui ont aussi montré la fatigue des interprètes féminines, à l'instar de Sophie, qui ne s'imaginait ni élever une famille, ni vieillir en poursuivant sa carrière en danse.

singulière de soi et le contexte professionnel artistique de la danse rappelle, en théorie du moins, la quête de singularité tel que la décrit Martuccelli (2010) lorsqu'il aborde la possibilité qu'ont les individus contemporains d'emprunter aux « traditions plurielles et contradictoires » (p. 19) tout en devenant singulièrement eux-mêmes et elles-mêmes. Selon lui, la quête de la singularité propre à l'individuation contemporaine se traduit par « la reprise apparemment inclassable des mêmes gestes et des mêmes rôles, auxquels chaque acteur, en introduisant des variations, parfois minimales mais toujours réelles, (...) les singularisent *de facto* » (Martuccelli, 2010, p. 55). Selon Martuccelli (2010), cette quête s'avère, dans l'idéal, une « révolution paisible » (p. 54) au sein de laquelle l'individu se mesure d'abord à lui-même, bien qu'il mentionne aussi que cette quête puisse être détournée par une logique de concurrence interindividuelle.

Cette quête n'a certainement rien de paisible pour les interprètes féminines de mon étude car le milieu de la danse est effectivement imprégné d'une forte dynamique concurrentielle. Mes données me conduisent donc à ajouter quelques bémols à l'optimisme qui se dégage des écrits de Martuccelli, sauf peut-être en ce qui concerne le cas des interprètes masculins. Il est d'ailleurs significatif de constater qu'aucun participant de mon étude n'a abordé cette question de la singularité, non pas, on peut le croire, que le phénomène de distinction ne les concerne pas, mais parce que celle-ci leur est simplement acquise. Par contre, du côté des interprètes féminines, il apparaît plutôt que, sous la valorisation d'une quête personnelle de « justesse de soi » (Martuccelli, 2010, p. 53) se dissimule un véritable conflit, apparemment irrésolu, entre une injonction tant artistique que sociétale à la singularisation et les pratiques concurrentielles du marché de l'emploi en danse. Ceci transforme le projet de danse en véritable « mise à l'épreuve de soi » (Martuccelli, 2010, p. 103) au sein de laquelle l'aptitude à se distinguer aide (peut-être) les interprètes à se maintenir concurrentes sur le marché de l'emploi, sans toutefois garantir leur capacité à affirmer pleinement

leur subjectivité dans la construction de leur corps dansant ni dans le déroulement de leur carrière professionnelle. La réflexivité qui y est mobilisée semble donc pouvoir servir une constitution de soi reflétant dans une grande mesure les intérêts du marché de l'emploi.

Les « projets de soi » des interprètes, vus à partir des étapes de la formation en danse, de l'entrée dans l'univers professionnel et du déroulement de la carrière qui s'ensuit puis enrichis d'une analyse des supports tels que les conçoit Martuccelli (2010), apparaissent donc comme des coconstructions fortement définies selon le genre. Les « projets de soi » masculins se caractérisent par les multiples tremplins jalonnant leurs parcours professionnels, permettant aux danseurs non seulement d'accéder plus facilement à la formation et aux emplois disponibles, mais les supportant dans leurs capacités à se coconstituer sujets dansants en demeurant en accord avec leur volonté et affinités. Cette aisance à avancer d'un contrat à un autre contraste néanmoins avec l'insécurité grandissante qu'ils ont montrée en regard de la reconversion, étape pour laquelle ils sont apparus inquiets et peu préparés. Les « projets de soi » féminins, pour leur part, laissent voir la présence de nombreux obstacles obligeant les interprètes à se transformer en réelles « entrepreneures » et ce, tant en regard de la recherche de contrats que dans la constitution d'un corps dansant en accord avec les discours de singularité circulant dans le milieu. Beaucoup moins supportées par le milieu, celles-ci se trouvent à porter une forte responsabilisation individuelle quant à l'orientation que prendront, ou non, leurs carrières. Pour ce faire, elles développent une versatilité professionnelle et divisent leur temps de travail entre diverses fonctions (interprétation, enseignement, direction de répétition), versatilité qui paraît les servir vivement en termes de stabilité financière de même qu'au moment de la reconversion, qui se révèle alors plus graduelle et moins effrayante.

6.3 « Extrospection » et résistances dans l'organisation du travail

La seconde dimension ayant émergé de l'analyse des données concerne les discours façonnant l'organisation du travail de la danse, notamment en regard des rapports entre interprétation et création. Une mise en relation des propos des interprètes avec une analyse de Le Coq (2004) traitant de la dissonance entre la fabrication collective de l'œuvre chorégraphique et l'organisation sociale hiérarchique du travail artistique a servi de point de départ duquel ont émergé trois zones de tensions affectant les « projets de soi » des interprètes. La première, illustrée de manière exemplaire par le récit de Charlotte (section 4.1.1), oppose les discours soutenant les demandes d'autonomie et d'engagement subjectif des interprètes à ceux encourageant la hiérarchie entre créateur.e/employeur.e et interprète/employé.e. Les tensions créées par cette opposition, présentes par ailleurs dans bien des domaines professionnels et reconnue comme facteurs de souffrance au travail (de Gaulejac, 2005 ; Ehrenberg, 2010 ; Honneth, 2004), ont plusieurs effets : 1) elles déposent une part active de la responsabilité de création sur le travail des interprètes en studio sans la reconnaître vraiment ; 2) elles opacifient les rapports de pouvoir présents en faisant des danseur.se.s les principaux responsables de leur engagement ; 3) elles favorisent la concurrence entre danseur.se.s et 4) elles désavantagent les interprètes occupant les postures les plus précaires. Si les récits des interprètes font voir la présence de ces effets comme réelle contrainte de leurs « projets de soi », ils expriment aussi une certaine réflexivité quant aux relations d'assujettissement qui caractérisent certains contextes de travail. Néanmoins, l'analyse de cette première zone de tensions pointe surtout vers l'existence d'enjeux de pouvoir diffus, contraignant la possibilité pour les interprètes de se coconstituer collaborateur et collaboratrice à part égale et artiste à part entière dans la création des œuvres chorégraphiques.

La seconde zone de tensions concerne les questions de reconnaissance et d'in/visibilité et oppose ce qui est vu et publiquement révélé, voire magnifié par le contexte social de la danse à ce que celui-ci maintient dans l'invisibilité. Des tensions sont ainsi constituées, par exemple, entre la valeur que l'on reconnaît à l'œuvre comme objet manifeste de l'art chorégraphique versus l'absence de visibilité publique des interprètes qui, par leur travail, la coconstruisent et la portent sur scène ou, second exemple, entre la collaboration, la complicité, voire l'amitié valorisées entre les interprètes versus la compétition, souvent inexprimée en plus d'être tacitement entretenue par des stratégies voilées d'émulation. S'ajoutent à ces tensions des enjeux d'in/visibilité identifiés en fonction du genre bien présents dans le travail de création, les hommes étant rapidement reconnus comme artistes à part entière alors que les femmes, tout en peinant à sortir du lot, souffrent d'une trop grande importance attachée à la visibilité fondée sur la beauté et la minceur, standards extrêmement conséquents du point de vue de la santé physique et psychologique. Cette zone de tensions montre l'importance de penser la reconnaissance dans son interconnexion avec le pouvoir tel qu'il se révèle, c'est-à-dire complexe et diffus, car tout acte de reconnaissance, comme le fait judicieusement remarquer McQueen (2014), est indissociable des normes dominantes et des mécanismes de pouvoir en opération au sein des discours et pratiques institutionnelles. Pourront alors être questionnées, voire résistées et transformées, les valeurs normatives contraignant la reconnaissance ou, au contraire, et plus gravement peut-être, la soutenant, mais en fonction de normes plus assujettissantes qu'émancipatrices.

La mise en relation des deux premières zones de tension met en lumière que les «projets de soi» des interprètes en danse, en dépit d'une apparence d'autonomie, se butent à des enjeux de pouvoir et que la hiérarchie à l'origine de ces enjeux, opposant interprétation et création, mais aussi masculin et féminin, façonne les enjeux de la reconnaissance.

Enfin, une troisième zone de tensions, en quelque sorte prolongement des deux premières, a trait, d'une part, aux rapports entre l'inconnu et l'inexploré propre au travail de création, mais aussi à une tradition du silence persistant en danse et, d'autre part, à la volonté de rendre audible ce qui se joue dans le travail de la danse par l'exercice de nommer. Plusieurs pratiques de cocréation décrites par les participant.e.s, dites traditionnelles, ont montré un déséquilibre du savoir et de la parole entre les chorégraphes, porteurs de l'idée initiale de l'œuvre à construire et les interprètes, à l'écoute sensible des chorégraphes. L'absence de reconnaissance du travail des interprètes se trouve notamment construite à même ce déséquilibre des savoirs et de la parole. Ainsi, dans un art du corps et du geste où le silence, traditionnellement, fait loi (Fortin et al., 2008b), prendre parole, ce que les danseur.se.s ont résolument affirmé, représente une voie judicieuse de reconnaissance individuelle tout autant que collective. Comme le soutient Weedon (1997), tout processus d'autonomisation implique de restaurer l'équilibre en termes de savoirs et de discours entre les voix concernées. Il est ainsi possible de parler de la circulation de discours alternatifs qui vont de l'émergence de tout un vocabulaire porteur du travail de la danse à la reconnaissance concrète et publique de la participation des interprètes dans la construction de l'œuvre, en passant par l'établissement et le maintien du dialogue entre les collaborateur.trice.s.

Plusieurs facteurs semblent contribuer à ces transformations, facteurs qui ne sont pas sans évoquer le phénomène d'extrospection dont parle Martuccelli (2010), qui (je le rappelle) incite à orienter le regard moins vers la connaissance individuelle de soi que vers la connaissance du monde social. Ils sont : 1) la recherche académique, qui donne une forte assise théorique à la discipline en développant « les mots de la danse »; 2) la syndicalisation, procurant aux danseur.se.s une posture permettant de penser la danse plus comme un travail et moins comme engagement vocationnel; 3) les médias sociaux, en tant qu'espace discursif de résistance créé par et pour les

danseur.se.s afin de dénoncer l'absence de reconnaissance des interprètes et de soutenir leur propre prise de parole sur leur travail¹⁰⁵; et 4) le travail associatif, par le biais d'une réflexion collective sur la discipline et sur nombre de ses enjeux présents et futurs (les Grands Chantiers, le Plan directeur, etc.). Ces quatre voies, forgées tout autant individuellement que collectivement, se trouvent à modifier les manières de travailler, notamment celles des jeunes chorégraphes et interprètes de même que les voies langagières permettant de les penser, les expérimenter, les (re)discuter. Elles apparaissent ainsi comme de véritables supports coconstitués par le contexte social de la danse autant que par les danseur.se.s eux-mêmes et elles-mêmes, tout en étant simultanément coconstituants des projets des interprètes tout autant que du contexte lui-même. En découlent une autonomie et une plus grande reconnaissance du travail des interprètes qui deviennent alors participant.e.s actif.ve.s de la danse qui se crée.

6.4 « Horizon des possibles » entre univers familial et univers professionnel

La troisième dimension pouvant être dégagée des récits des participant.e.s est relative à l'interface entre la vie personnelle et la vie professionnelle. La forte prédominance de la sphère professionnelle dans la vie des danseur.se.s a été de nouveau confirmée par les propos des interprètes. Or si celle-ci a paru fortement emballer quelques un.e.s des participant.e.s, mon analyse souligne que le désir de préserver des espaces de vie hors danse croît de concert avec l'âge des interprètes, tout en étant source de questionnement chez les plus jeunes. Quelques brèches apparues dans le fort rapport identitaire des danseur.se.s envers leur profession se sont ainsi posées comme indicateurs d'une transformation des discours en danse concernant l'interface vie personnelle et vie professionnelle. Elles se sont exprimées par diverses réflexions sur les pertes expérimentées au niveau social et affectif (vie amoureuse, relations

¹⁰⁵ Cette question des médias sociaux n'a sans doute pas l'attention qu'elle mérite dans cette thèse, mon point de vue ne s'appuyant que sur un seul blog. Mon appréciation des impacts serait certainement à questionner et à approfondir. J'en déplore la limite et y vois une piste extrêmement pertinente pour des études futures.

d'amitiés, relations familiales) ou par un questionnement plus résolument identitaire formulé dans les termes d'un « qui suis-je en dehors de l'art? ». L'analyse porte ainsi à croire que si l'investissement de soi dans le travail peut représenter, sous certaines conditions, un facteur d'émancipation, la capacité de s'éloigner du travail et de cultiver des espaces de vie hors danse le devient tout autant. Les participant.e.s ont donc posé des distinctions entre leur projet de danse et leur projet de vie. Cette apparente reconstruction du rapport au travail des artistes de la danse a fort probablement à voir avec l'appel à une pluralité d'expériences et d'influences engendrée par la postmodernité. Mais envisageons également la lecture suivante. Peut-être fut-il aussi nécessaire qu'un discours favorisant un rapprochement entre le soi et le travail circule au sein d'un grand nombre de milieux de travail et que, simultanément et paradoxalement, la pratique professionnelle de la danse, par le biais d'une certaine rupture avec l'idéal artistique romantique, intègre un discours sur le travail (discours alternatif en tension avec le discours vocationnel) pour que la possibilité de se penser autrement que par la danse émerge du côté des artistes. Autrement dit, il est possible que ces deux mouvements, apparemment contradictoires, convergent dans les faits, posant comme condition première que les danseur.se.s puissent s'approprier des discours sur le travail salarié et, ainsi, s'affirmer travailleur.e.s, puis comme deuxième condition, que la demande d'engagement subjectif des travailleur.se.s soit généralisée et qu'en soient socialement discutés les effets pervers, pour que les perceptions du rapport monosémique traditionnel au travail de la danse soient ébranlées.

Weedon (1997) soutient que les possibilités de résistance aux discours dominants peuvent émerger au niveau des individus et représenter une première étape menant vers la production de formes alternatives de savoirs et de pratiques. Force est toutefois de constater que cette apparente, mais timide volonté émergeant des discours des interprètes se heurte, pour le moment, à divers obstacles organisationnels

du milieu, c'est-à-dire aux moyens financiers insuffisants, aux longues journées de travail et aux tournées fréquentes, notamment pour ceux, mais surtout celles qui ont un statut (encore plus) précaire.

La maternité est apparue comme une expérience forçant la conciliation des sphères de vie privée et professionnelle pour quelques-unes des danseuses que j'ai interviewées. Cette tentative de conciliation débute avant la présence réelle d'un enfant, d'abord parce que l'idée même de la grossesse s'avère très conflictuelle avec les exigences corporelles et organisationnelles de la danse, mais aussi parce que l'option de ne pas avoir d'enfant demeure un choix socialement bien plus problématique pour les interprètes féminines que pour les interprètes masculins. Constatant la différence entre les propos des femmes, exprimant doute ou tristesse et ceux des hommes, plus affirmés et souvent plus pragmatiques, il est possible d'observer une certaine intériorisation, par les danseuses, des discours normatifs faisant de la maternité une expérience incontournable pour les femmes. En raison des conséquences quasi inévitables engendrées sur le déroulement de la carrière, les grossesses vécues par les participantes de mon étude ne furent jamais planifiées, elles s'invitèrent plutôt de manière inattendue et suscitèrent simultanément réjouissances, mais aussi craintes de ne pas pouvoir maintenir la dimension professionnelle de leur « projet de soi ». L'effacement des traces de la maternité dans le corps des interprètes, condition à la fois intraitable et astreignante du retour au travail de la danse, représente d'ailleurs une illustration édifiante des efforts accomplis par les danseuses lorsqu'elles tentent de concilier carrière et maternité. Pratiques de danse et pratiques maternelles sont ainsi, à ce jour, difficilement compatibles.

Concernant la conciliation entre travail et vie de famille à proprement parler, l'étude révèle l'existence d'une réelle bataille discursive ayant lieu entre les questions de parentalité, de travail et de genre. Elle permet aussi de constater que les participantes,

à l'instar de ce que soutient Weedon (1997), sont loin de constituer des réceptacles passifs de ces discours sociaux. Si leurs propos expriment les tensions socialement vécues dans cette conciliation, ils indiquent aussi la présence de discours alternatifs permettant de résister aux discours dominants sur le mythe de l'idéal artistique et aux discours genrés sur les rôles parentaux.

Des récits de conciliation ressortent quelques éléments à retenir. D'abord, la présence active d'un conjoint et le partage égalitaire des tâches parentales se sont posés comme supports fondamentaux de la possibilité de demeurer danseuse. Bien que se manifestant dans la vie privée, ces arrangements n'en sont pas moins affaires de société puisqu'ils sont intimement liés aux pratiques et discours sociaux sur les rôles parentaux selon le genre et sur la conciliation travail-famille. Le travail salarié s'est également révélé comme un réel soutien facilitant la conciliation pour deux des participantes qui ont fait ce choix. Rappelons néanmoins que le choix du travail salarié semble avoir plus en commun avec un gain à la loterie qu'avec un réel choix autonome étant donné la rareté de ce type d'emploi, à quoi s'ajoutent les exigences techniques et stylistiques des compagnies. Il semble toutefois que ce type d'entente contractuelle corresponde plus justement à l'expérience de la parentalité, notamment en raison de la régularité des revenus, de la stabilité des horaires et de la possibilité de planifier en avance les activités professionnelles, sans compter les facilités pour l'allaitement et la possibilité d'amener le bébé de même que le second parent ou une aide parentale en tournée. Il est donc possible d'envisager le travail salarié en danse comme une opportunité permettant de poursuivre sa carrière tout en s'investissant dans la vie de famille et, ainsi, de se constituer comme artiste de la danse tout en rompant avec le mythe de l'engagement absolu envers son art. Il faut néanmoins déplorer que ce type de compagnie de danse, déjà rare dans le milieu (une poignée

tout au plus), est présentement en quasi voie de disparition alors que deux des plus importantes d'entre elles ont tout récemment plié boutique¹⁰⁶.

Par ailleurs, deux danseuses sur trois ont semblé opter, à plus long terme, pour une plus grande perméabilité entre l'univers familial et l'univers professionnel. Cette façon de faire est apparue aux interprètes comme un enrichissement important et simultané de la vie familiale par l'art et de la vie artistique par la famille. Or certaines questions se posent puisque ce choix semble s'inscrire à contrecourant de la tendance, observée juste avant, au plus grand cloisonnement désiré par plusieurs entre le personnel et le professionnel. S'agit-il d'une transformation créative d'un modèle de conciliation jugé trop strict et peu adapté à la profession? S'agit-il d'une manifestation de la persistance d'une idéologie vocationnelle en danse, privilégiant un rapport au travail à la fois altruiste et méritocratique? S'agit-il de faire au mieux, compte-tenu d'un « horizon de possibles » (Martuccelli, 2010, p. 104) limité et insuffisant et ainsi, de contourner les défis posés en prenant sur soi la responsabilité de la conciliation? La question reste, malheureusement, à creuser. Néanmoins, avec Gill (2014), j'en conviens que les pratiques et discours du milieu soutenant la grande proximité des sphères personnelle et professionnelle, la valeur accordée à l'investissement presque sans limite dans le travail, ce à quoi s'ajoute l'expérience du corps pour les danseuses, posent toujours d'importants défis de conciliation entre profession de danseuse et vie de famille. Ils se posent donc comme obstacles aux « projets de soi » des interprètes qui sont aussi mères.

¹⁰⁶ Lalala Human steps a cessé ses activités fin 2015 et O Vertigo a annoncé un changement de vocation et de structure en janvier 2016.

6.5 Le trompe l'œil de la « conscience solidarisée de soi »

Finalement, une quatrième dimension de l'analyse porte sur les rapports entre subjectivité et collectivité. Tout en nécessitant un fort investissement individuel, le travail de la danse s'inscrit au sein d'une dynamique d'interactions où tous, chorégraphes, interprètes et autres collaborateur.trice.s, sont réunis autour du projet commun de faire œuvre de danse. Les danseur.se.s ont d'ailleurs semblé très attaché.e.s à la dimension collaborative de leur profession, abordée tant en regard des relations interpersonnelles que de l'implication citoyenne. Cette spécificité de l'art chorégraphique renvoie à un mouvement social récent, perceptible au sein de divers milieux de travail ou de vie et parfois désigné comme « l'ère du « co » ¹⁰⁷ (collaboration, coconstruction, cotravail, cocréation, connexion, etc.) qui, paradoxalement, va à l'encontre d'un courant tout aussi présent et discuté dans une section du chapitre précédent, traitant des demandes d'autonomie posées sur les interprètes. En fait, il est possible de dire que les danseur.se.s, sans doute comme bien des travailleur.se.s d'autres domaines, se trouvent tiraillé.e.s entre exigences d'autonomie et logiques concurrentielles, d'une part, et conditions collaboratives, de l'autre. Cette confluence de logiques et donc de discours antagoniques peut être vue de manière essentiellement positive à travers l'émergence d'une « conscience solidarisée de soi » (Martuccelli, 2010, p. 57) dans laquelle s'articulent en s'harmonisant subjectivité et collectivité. C'est notamment ce dont il est question lorsque les interprètes mettent de l'avant que le fait de travailler ensemble, d'échanger, d'apprendre des autres, de s'appuyer et se sentir appuyé.e.s contribue à leur propre devenir autant qu'à celui de la collectivité à laquelle ils et elles appartiennent. Mais la présente étude a aussi soulevé le fait que les rapports qui s'établissent au sein de la collectivité sont multiples, les différent.e.s acteur.trice.s se

¹⁰⁷ Plusieurs sites axés sur le développement des entreprises, à l'exemple des suivants, témoignent d'ailleurs de l'ère du « co » : <http://communautes.agefi.fr/gouvernement-d-entreprise/co-creation-co-innovation-co-management-l-ere-du-co-et-si-la> ou encore <http://videos.lesechos.fr/news/interviews/l-ere-du-co-commune-connecte-collaboration-co-construction-communaute-4533168241001.html>.

trouvant par moments réuni.e.s en fonction d'intérêts communs et à d'autres divisé.e.s au regard d'intérêts concurrents ou encore divergents. La communauté de la danse apparaît donc comme une entité extrêmement mobile au sein de laquelle les danseur.se.s se prêtent à de constantes reconfigurations du collectif, lesquelles ont pour effet de modifier leur propre posture individuelle en les faisant co-créateur.trice ici, employé.e là, collègue ailleurs, concurrent.e encore ailleurs, etc. Or, ces reconfigurations, toujours momentanées, ne se posent pas comme véritables soutiens à l'autonomie des interprètes dans leur capacité à se construire sujets, premièrement parce qu'elles ne remettent pas réellement en cause les discours surévaluant la création en relation à l'interprétation, mais aussi parce qu'elles ne sont jamais le fait des chorégraphes (ces dernier.ère.s n'étant jamais employé.e.s et ne se désignant que très rarement co-créateur.trice.s au même niveau que les interprètes) ; elles sont uniquement le fait des interprètes. Le rapport hiérarchique est ainsi toujours présent, seulement momentanément brouillé et diffus, tout comme les enjeux de pouvoir qu'il engendre. Ces reconfigurations, en outre, ignorent la question du genre, ne laissant ainsi que peu de possibilités pour penser les inégalités vécues par les interprètes féminines, y compris celles concernant les salaires.

CHAPITRE VII

CONCLUSION

La présente étude doctorale visait l'exploration des possibilités et contraintes pour des interprètes professionnel.le.s en danse contemporaine, de se construire comme sujet de leur danse et de leur vie. Afin d'atteindre cet objectif, j'ai principalement centré mon analyse sur le concept de projet de soi tel que théorisé par Giddens (1991), qu'il définit comme un processus réflexif, autoréférentiel et autonome de réalisation de soi. J'ai également fait appel à plusieurs concepts avoisinants comme celui d'accomplissement de soi, défini par Maslow (2004) et axé sur les valeurs humanistes de connaissance et de développement de soi et celui de vocation professionnelle, pouvant être associé tant au désintéressement et à l'abnégation de soi (Maslow, 2004; Raatikainen 1997) qu'à une prise en compte plus importante des individus et de leur développement personnel dans le travail (Duffy et Sedlacek, 2007). En positionnant mon étude au sein d'une approche poststructuraliste féministe, laquelle permet une analyse des liens entre le social, la subjectivité, le genre, le pouvoir et le langage (Rail et al., 2010; Weedon, 1997), j'ai doté ma recherche d'une dimension critique capable d'exprimer les tensions se manifestant à divers degrés des « projets de soi » des interprètes tout en éclairant les voies de résistance et de changement embrassées par les participant.e.s.

Les résultats s'appuient sur les récits de 16 interprètes, dix femmes et six hommes, qui ont témoigné avec générosité et réflexivité de leurs parcours personnels et professionnels, abordant successivement leurs succès, difficultés, aspirations. Chacun

de ces récits fait en quelque sorte œuvre de biographie. Ceci dit, le type d'analyse pour lequel j'ai opté était moins orienté vers une mise en lumière des seize parcours dans leurs singularités et continuations respectives. Tout en étant attentive aux voix personnelles émanant des récits, j'ai surtout choisi d'éclairer les enjeux au cœur des contraintes et possibilités des « projets de soi » des participant.e.s.

Le questionnement posé dans l'élaboration de la problématique concernant la potentialité du concept de « projet de soi » à camoufler des demandes implicites de conformité aux règles et valeurs dominantes sous un langage séduisant affichant liberté, volonté individuelle et réflexivité s'est avéré une piste de recherche valable. Le terme d'« interprète-créateur » à l'usage dans le milieu professionnel de la danse contemporaine afin de désigner les danseur.se.s cristallise plutôt dument cette contradiction. L'histoire de la danse montre plusieurs recompositions du rapport entre création et interprétation, passant d'une division claire du travail (en contexte ballettique par exemple) à une mixité des fonctions et une collégialité des rapports dans les années 1960 puis à une réaffirmation, au cours des années 1980, d'une division positionnant les chorégraphes comme auteur.e.s et signataires uniques des œuvres, en dépit de la collectivité des modes de création qui demeurent à l'œuvre dans les studios. Les récits des participant.e.s à l'étude ont permis de voir que cette autorité de la posture des chorégraphes existe bel et bien dans le contexte actuel et que les enjeux qu'elle suscite se trouvent, en grande partie, masqués par le discours¹⁰⁸ sur l'« interprète-créateur ». En phase avec celui sur le « travailleur-entrepreneur », ce discours génère des enjeux qui, loin d'être exclusifs au contexte de la danse, sont en fait généralisés au monde du travail dans l'ensemble (Ehrenberg, 2010; Gaulejac, 2005; Linhart, 2009). Tout aussi en phase avec le concept giddensien de « projet de soi » et privilégiant l'engagement autonome et subjectif des travailleur.se.s, le

¹⁰⁸ Entendons ici également de nouvelles pratiques, car je rappelle que les discours sont des systèmes de pensée pouvant inclure tout autant les pratiques, les attitudes et les comportements (Foucault, 1969; Abou-Riz et Rail, 2014; Weedon, 1997).

discours sur l'« interprète-créateur » n'en dissimule pas moins des enjeux de pouvoir contraignant une réelle autonomisation et reconnaissance des danseur.se.s. À ce sujet, les récits des participant.e.s ont permis de relever différents cas de figures, certains reflétant des dynamiques de création favorisant surtout la visibilité des chorégraphes au détriment de celle des interprètes et d'autres, retrouvés plus fréquemment chez les jeunes chorégraphes (mais pas seulement), engendrant une réelle reconnaissance des interprètes. Celle-ci devient possible lorsque la collaboration se déroule dans un environnement de travail où la parole des danseur.se.s est entendue et où leur participation est personnellement, collectivement et publiquement reconnue.

L'analyse des différentes étapes charnières des parcours professionnels des interprètes interviewé.e.s a montré l'existence de pratiques et discours genrés, créant des possibilités d'agentivité nettement dissemblables pour les interprètes féminines et masculins. Ces différences ont moins à voir avec les capacités individuelles de réflexivité ou de planification de chacun.e tel que le suggèrent les discours favorisant la responsabilité individuelle, mais avec l'écart entre le nombre restreint de candidats masculins sortant des écoles de formation et la parité homme-femme existant sur scène et désirée des publics et chorégraphes, lesquels veulent une mixité des genres. Or, un regard sur divers milieux professionnels artistiques ou autre qui, à l'inverse de la danse, présentent une forte prédominance masculine, montre que ceux-ci pratiquent rarement une féminisation de la profession aussi radicale que la masculinisation pratiquée par le milieu professionnel de la danse. Les femmes en danse se trouvent ainsi littéralement broyées par le passage de la formation à la profession, ce qui n'est pas sans affecter la teneur des « projets de soi » des danseuses puisqu'il semble que seules les plus « acharnées » réussissent non seulement à y entrer, mais aussi à s'y maintenir. La notion de singularité, devenue toute aussi centrale que l'autonomie et la réflexivité dans le processus de subjectivation de ce 21^e siècle (Martuccelli, 2010; Vigarello, 2012), s'est d'ailleurs ajoutée en cours d'analyse non seulement comme

élément descriptif des « projets de soi » en danse, mais comme une valeur importante permettant aux danseuse.s. d'être vu.e.s puis engagé.e.s par les chorégraphes. Force est toutefois de constater que si la singularité est instantanément acquise pour les rares candidats masculins, elle doit être foncièrement réfléchie et travaillée pour les interprètes féminines via un projet de corps visant tout autant l'affirmation de traits distinctifs de leur personnalité que l'adaptabilité à différents styles chorégraphiques. En dépit des efforts conjugués par les danseuses en termes de développement technique et stylistique, l'autonomie de choisir les chorégraphes avec lequel.le.s elles souhaitent travailler semble néanmoins irréaliste, sauf en toute fin de carrière lorsque la reconnaissance du milieu est acquise.

Se réaliser avec autonomie et réflexivité (Giddens, 1991) représente un impératif généralisé à toutes les sphères de la vie. Un rapprochement entre vie professionnelle et vie personnelle est d'ailleurs identifié par diverses études en tant que moyen contribuant à une réalisation de soi pleinement satisfaisante (Dobrow, 2004; Duffy et Sedlacek, 2007; Maslow, 2004). Ce rapprochement, bien connu en art et généralement associé au discours romantique sur l'artiste, fut exprimé par les participant.e.s comme source d'épanouissement, mais aussi comme source de difficultés. Les récits des interprètes qui ont souligné le caractère épanouissant de cette proximité semblent toutefois moins emprunter au discours romantique qu'à celui de la psychologie humaniste, liant le travail quotidien du corps en danse à la connaissance et au développement de soi. Cet aspect fut jugé source importante de satisfaction pour une majorité de participant.e.s. Par contre, se construire des espaces de vie hors de la danse est apparu difficile étant donné le rythme de travail et la précarité toujours associés à la profession, ce qui n'est sans doute pas étranger au fait que pluralité identitaire et activité artistique ne font pas bon ménage. Un certain nombre de participants a néanmoins exprimé le désir d'une plus grande séparation entre les deux sphères, observation qui se distingue de plusieurs autres études en

danse. Ces tensions discursives entre les dimensions professionnelle, sociale et familiale ont suscité moins de réels changements qu'un moment réflexif en ce sens.

Cette prédominance de la sphère professionnelle impose des défis importants en regard de la possibilité, pour ceux et celles qui le souhaitent, de fonder une famille. Dans mon étude, trois participantes sur 16 ont des enfants¹⁰⁹. Concernant le souhait d'en avoir, les réponses se caractérisent par une profonde ambivalence et ce, tant pour les hommes que pour les femmes, bien que les raisons invoquées ont en partie différé. Si l'instabilité amoureuse s'est avérée un enjeu pour tous et toutes, les inquiétudes formulées par les interprètes masculins étaient surtout d'ordre économique alors que celles exprimées par les interprètes féminines étaient particulièrement liées à la peur de mettre leur carrière en péril en raison de la pause nécessaire pour la maternité, mais aussi à la crainte de ne pas harmoniser facilement les demandes du métier avec celles de la parentalité. Les interprètes féminines se trouvent ainsi exposées à une double injonction, celle de se réaliser pleinement à la fois dans leur carrière et dans la maternité, étant donné la présence toujours effective de discours faisant de la maternité un marqueur important de la féminité.

L'analyse des récits des trois interprètes qui ont des enfants a permis de mettre en lumière que si elles sont parvenues, à leurs manières et non sans inventivité, à négocier leurs aspirations professionnelles et leurs vies familiales, ces aménagements ne furent ni aisés, ni parfaits. Le travail salarié a représenté une alternative intéressante dans les premières années suivant la naissance des enfants pour deux des trois participantes, lesquelles ont mentionné avoir apprécié la régularité des horaires et les diverses facilitations sur le plan organisationnel, sans compter la compréhension de la chorégraphe et des collègues envers le vécu de la maternité. Malgré les qualités certaines de ce type d'engagement pour la conciliation entre

¹⁰⁹ Je rappellerai ici que malgré mes demandes répétées de participation auprès de quelques danseurs pères lors du recrutement pour ma cueillette de données, aucun n'a répondu à mes messages.

famille et travail de la danse, celui-ci n'apparaît malheureusement pas comme un modèle sur lequel il soit possible de bâtir, car le nombre de compagnies salariées en danse, déjà restreint, ne cesse de diminuer. Par ailleurs, les participantes ont opté, à plus long terme, pour le travail à la pige qu'elles jugeaient plus stimulant étant donné la variété des contrats et des contextes. Cette option s'est accompagnée, dans les deux cas, d'une plus grande perméabilité entre l'univers familial et l'univers professionnel, notamment par l'intégration des enfants à l'univers artistique et par l'ouverture de la vie familiale et sociale aux collègues artistes. Si cette forme de « contamination » (Lupien, 2010, p. 77) des espaces familial et créatif semble vécue positivement par les danseuses, la question se pose néanmoins quant à savoir s'il s'agit surtout de faire au mieux compte-tenu de l'insuffisance des possibilités. Les choix qu'elles ont dû poser tiennent davantage de « l'art de faire » tel que le suggère Certeau (1990) lorsqu'il met en relief ces moments où le choix pleinement autonome s'avère difficile, mais où les individus transforment ce qui apparaît initialement comme une circonstance imprévue et contraignante en occasion, voire en appropriation. La question reste à creuser, mais des récits de conciliation est ressortie l'impression que les arrangements trouvés par les danseuses, mis à part le contexte de travail salarié, ont surtout fait appel à leur créativité et volonté bien davantage qu'à la création et à la circulation de discours alternatifs.

Les données ont aussi souligné l'attachement exprimé par les participant.e.s envers la dimension collective de leur engagement et ce, tant en regard des relations interpersonnelles que de l'implication citoyenne. La notion de « conscience solidarisée de soi » (Martuccelli, 2010, p. 57) permet d'ailleurs d'articuler avec sensibilité la conjugaison entre singularité et collectivité qui fût perceptible dans les récits des danseur.se.s, notamment lorsqu'ils et elles ont exprimé que le fait de travailler ensemble, d'échanger et d'apprendre des autres contribue à leur propre devenir autant qu'à celui de la collectivité. L'engagement dans la vie associative est

aussi apparu fondamental pour une majorité de participant.e.s, ce qui contraste pourtant avec la participation réduite habituelle des interprètes aux activités de type associatif (Pressault, 2011). Expérience solidaire de la communauté de la danse, revendications politiques et réseautage se sont d'ailleurs distingués comme éléments centraux du sens accordé par les participant.e.s à la vie associative en danse. Or l'étude a également soulevé que les rapports qui s'établissent au sein de la collectivité sont multiples, les différent.e.s acteur.trice.s se trouvant par moments réuni.e.s en fonction d'intérêts communs, comme lorsqu'il est question de représentation et de revendications sur le plan politique et à d'autres moments divisé.e.s, soit en raison d'intérêts concurrents, lorsque l'emploi se fait rare, par exemple, soit en raison d'intérêts divergents, comme lors des négociations des conditions de travail et salariales. La communauté de la danse est donc apparue comme une entité extrêmement mobile au sein de laquelle les danseur.se.s se prêtent à de constantes reconfigurations du collectif, lesquelles ont comme répercussions de modifier leur propre posture individuelle et, ainsi, de brouiller les tensions opposant certains groupes les uns aux autres. Le rapport hiérarchique, potentiellement présent, s'en trouvera diffus, tout comme les enjeux de pouvoir qu'il engendre. Ces reconfigurations ignorent de plus la question du genre, ce qui laisse bien peu de possibilités pour penser les difficultés spécifiques vécues par les interprètes féminines.

Étapes charnières des parcours professionnels des interprètes, rapports entre interprétation et création, interface entre vie personnelle et vie professionnelle et conjugaison entre subjectivité et collectivité représentent donc quatre dimensions s'étant dégagées des récits et pouvant être vues comme des lieux névralgiques de la construction de la subjectivité des interprètes. Ces dimensions ont représenté par moments un espace de contraintes, mais ont favorisé, à d'autres, l'appropriation de nouveaux discours et de nouvelles pratiques. L'étude a ainsi éclairé plusieurs voies de

résistance et de changement, lesquelles illustrent la présence d'une agentivité certes individuelle, mais également collective ayant permis de modifier les manières de penser et d'organiser le travail de la danse. Il s'agit de la recherche académique, qui donne une forte assise théorique à la discipline en développant « les mots de la danse »; la syndicalisation, permettant de penser la danse plus comme un travail et moins comme engagement vocationnel; les médias sociaux, en tant qu'espace discursif de résistance créé par et pour les danseur.se.s et soutenant leur propre prise de parole; et le travail associatif, par le biais d'une réflexion collective sur la discipline et sur nombre de ses enjeux présents et futurs (les Grands Chantiers, le Plan directeur, etc.).

Plusieurs recommandations émergent de cette étude, tant du point de vue de la pratique que de celui de la recherche. Du point de vue de la pratique, tout d'abord, je suis d'avis que le milieu professionnel et les milieux de formation doivent continuer à questionner le rapport problématique entre un discours artistique de collaboration et une organisation du travail de même qu'une diffusion qui reconstruisent la division interprétation/création. Ces milieux doivent également devenir porteur de valeurs féministes afin de dépister et de transformer les pratiques et discours constructeurs de normes en fonction du genre. Par ailleurs, il m'apparaît important que les milieux de loisir soient intégrés, avec les milieux de formation et le contexte professionnel, à une réflexion collective sur la discipline. Les milieux de loisir représentent très souvent une toute première porte d'entrée sur ce qui deviendra, pour plusieurs, un cheminement professionnel en danse. À l'instar des écoles de formation et du contexte professionnel, ils participent de la circulation de discours sur la danse, le corps, le genre, la profession, (etc.) et, ainsi de la construction des subjectivités.

Du point de vue de la recherche, il est nécessaire de mettre la question du genre en visibilité, tant des points de vue de la recherche qualitative que quantitative. Le sujet

de la conciliation travail-famille semble avoir peu intéressé les chercheur.e.s en danse jusqu'à aujourd'hui; cette question doit être investiguée du point de vue du milieu professionnel, de celui des mères et, bien sûr, des pères. Au cours de la thèse, j'ai fait référence à maintes reprises au blog *Le danseur ne pèse pas lourd dans la balance*, premier blog québécois en danse (à ma connaissance) qui a offert un espace de parole aux interprètes. Au cours de ma dernière année de rédaction, plusieurs autres blogs sont apparus dans l'univers des réseaux sociaux. Une analyse de ces lieux de prise de parole et des discours qui y circulent m'apparaît des plus pertinente. Finalement, je ne peux terminer cette thèse sans une pensée pour tous ceux et, sans doute surtout, pour toutes celles qui, après avoir complété leur formation professionnelle, ont laissé tomber la profession devant les difficultés à prendre part au milieu professionnel, à s'y maintenir et à vivre de la danse. Mieux comprendre les raisons de ces abandons m'apparaît incontournable.

ANNEXE A – COURRIEL D'INVITATION À PARTICIPER À L'ÉTUDE

De : Sylvie Trudelle <sylvie.trudelle@videotron.ca>

Date : 14 août 2012 11:03:24 HAE

À : (anonyme)

Objet : étude réalisation de soi

Bonjour (anonyme),

Mon nom est Sylvie Trudelle et je suis étudiante au Doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM, discipline danse. Dans le cadre de ma thèse, je m'intéresse à la réalisation de soi et souhaite interroger à ce sujet des interprètes en danse contemporaine. Je souhaite rencontrer des danseurs hommes et femmes, pigistes et salariés, certains débutant dans le métier et d'autres ayant davantage d'expérience, afin de recueillir des perceptions variées qui me permettront de dégager un portrait riche de cette question. Je souhaite notamment mieux comprendre les bonheurs et les contraintes expérimentées par les interprètes en regard de différents aspects de leur vie personnelle et professionnelle.

PARTICIPATION : Votre participation consisterait en deux entrevues : une première, d'une durée d'une heure environ, où vous me partageriez de façon ouverte votre parcours. À ce moment, je vous demanderai également de remplir un questionnaire incluant des questions sur votre âge, état civil, vos périodes en travail et sans travail, vos revenus, etc. Une seconde, d'une durée d'une heure quinze environ, nous permettrait d'approfondir des thématiques plus précises (ex : rapport travail-vie privée, réalisation de soi et esthétique contemporaine, réalisation de soi et milieu du travail, etc.) et d'aborder plus en profondeur des sujets que vous aurez évoqués lors de notre première rencontre.

TEMPS ET LIEU : Les deux entrevues se dérouleront entre septembre 2012 et février 2013. Elles pourraient être séparées de 1 à 2 mois environ, selon vos disponibilités. Elles se dérouleront dans un lieu que vous aurez choisi, au moment où vous le désirerez.

RENDEZ-VOUS : Si vous êtes intéressé-e-s à participer à cette étude, nous pourrions d'abord inscrire à nos agendas respectifs une date pour la première entrevue. Afin de faciliter cette prise de rendez-vous, veuillez s'il-vous-plaît me suggérer quelques plages horaires à partir du début du mois de septembre ainsi que le lieu où vous aimeriez que se tienne l'entrevue. (Comme les entrevues doivent être enregistrées, un lieu assez tranquille est grandement préférable).

Un très grand merci de porter attention à cette demande et au plaisir sincère d'une rencontre.

Sylvie Trudelle, UQAM

(Directrice de thèse : Sylvie Fortin)

ANNEXE B – GUIDE, ENTRETIEN BIOGRAPHIQUE

Parlez-moi de vous...

De votre rencontre avec la danse et de votre désir
d'en faire carrière

De votre formation

De votre carrière professionnelle

De votre vie (famille, amis, amour)

Des plaisirs et difficultés

ANNEXE C – GUIDE D'ENTRETIEN SEMI-STRUCTURÉ

(VERSION GÉNÉRIQUE)

QUESTIONS D'INTRODUCTION

1. L'idée de s'accomplir dans la vie, de se réaliser, c'est important? Ça veut dire quoi?

ENTRAÎNEMENT

2. Entraînement actuel...
 - Approches? fréquence?
 - Pourquoi ces choix?
 - Changements, dans un monde idéal?

CONTEXTE ARTISTIQUE

3. Selon vous, qu'est-ce qui caractérise un danseur contemporain d'une danseuse contemporaine?
4. Y a-t-il des univers chorégraphiques féminins et masculins, selon vous? Parlez m'en.
5. Quel type de travail chorégraphique vous fait sentir « chez vous »?
6. Parlez-moi d'une production, un projet au cours de votre carrière qui a été très plaisant pour vous, où vous vous êtes senti pleinement heureux d'y être.
7. L'inverse est-il arrivé? Vous est-il arrivé de travailler avec des chorégraphes qui ne vous intéressaient pas au niveau esthétique? Parlez-moi de votre expérience.

CONDITIONS DE TRAVAIL

8. Que trouvez-vous le plus difficile? Quels sont les aspects positifs?
 - Avez-vous déjà négocié un salaire de façon individuelle avec un chorégraphe?
 - Différences salariales entre hommes et femmes interprètes?
 - Vivre avec manque d'argent?
 - Statut de travail : pigiste ou salarié (avantages, inconvénients)
 - Syndicalisation : positif? négatif?

RELATIONS DE TRAVAIL

9. J'aimerais que vous me parliez des relations de travail chorégraphe-interprète...
 - L'aspect le plus difficile?
 - Proximité/ hiérarchie?

- Travailler avec d'autres ; quitter un-e chorégraphe...
- Différences hommes/femmes?
- Tensions/abus de pouvoir : histoires par la bande... tabou? Fréquent?
- Exemples, comme victime ou témoin?

10. J'aimerais que vous me parliez des relations de travail avec les autres danseurs...

- Collègues? amis? rivaux? rapports de pouvoir?
- Différences entre H, entre F, entre H/F?
- Hommes ont + de pouvoir dans les studios?
- Danse : métier solitaire ou collectif?

LE GENRE

11. Qu'est-ce qui caractérise un danseur contemporain d'une danseuse contemporaine, en termes d'exigences différentes, techniques ou d'apparence, par exemple? Y a-t-il un corps contemporain féminin, masculin?
12. Y a-t-il des univers chorégraphiques féminins et masculins? Parlez m'en.
13. Différences dans les conditions de travail?
14. Différences dans les relations de travail?

RAPPORT AU TRAVAIL

15. Le terme de vocation vous semble-t-il juste pour qualifier votre profession? Celui de travail?

- Art = engagement sans limite? Limites à votre engagement?
- Obligation de sacrifices, professionnels, privés, de tout ordre?
- Où est votre plus grand plaisir? (entraînement, création, interprétation, scène)
- Projet de carrière, projet artistique?

BLESSURES

16. Vous avez des blessures? Parlez m'en.

VIE PRIVÉE

17. Parlez-moi des rapports entre votre vie professionnelle et votre vie privée...

- Aspects positifs? négatifs?
- Espace autre que danse?
- Conciliation travail-famille? (compréhension des chorégraphes, des collègues? Sacrifices professionnels, personnels? Si pas d'enfants, vous-mêmes avec danseurs qui ont des enfants?)
- Désir d'être parent

VIE ASSOCIATIVE

18. Vous êtes membre du RQD ____ de l'UDA ____? Pourquoi? Qu'est-ce que ça vous apporte?
19. Est-ce que vous vous engagez activement dans la vie associative, soit par le biais du RQD, de comités de réflexion comme les Grands Chantiers, ou à l'UDA? Parlez m'en...

POUR TERMINER

1. Si vous pouviez transformer un aspect de votre milieu de travail, un aspect plus difficile pour vous à négocier, quel serait-il?
2. OU Si vous pouviez recommencer avec l'expérience que vous avez aujourd'hui, y a-t-il des choses que vous feriez différemment?
3. OU Aux plus expérimentés : si vous deviez donner un ou deux conseils aux jeunes interprètes de la relève, que leur diriez-vous?

ANNEXE D – GUIDE D'ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ PERSONNALISÉ

Entretien avec Matéo :

QUESTIONS D'INTRODUCTION

L'idée de s'accomplir dans la vie, de se réaliser, c'est important? Ça veut dire quoi?

ENTRAÎNEMENT

- Tu as parlé qu'une difficulté importante pour toi concernait l'entraînement (optimal ; entre ce que toi tu veux et ce que les autres veulent voir...)
- Quelles étaient les plus grandes difficultés, dans le concret, au quotidien, dans la négociation entre ce que tu aimes comme entraînement et le projet artistique de (nom de chorégraphe), par exemple pcq longue collaboration?
- Et maintenant que tu es pigiste?
- Changements, dans un monde idéal?

CONTEXTE ARTISTIQUE

Il semble que tu aies souvent travaillé avec des chorégraphes qui t'intéressaient artistiquement et esthétiquement...

- Expérience de travail avec chorégraphes qui ne t'intéressent pas au niveau esthétique?
- Travail sur la vulnérabilité?

ET LE GENRE...

- Tu as parlé du travail chorégraphique de (nom) que tu as beaucoup aimé et tu disais « un corps d'homme » avec lequel tu sentais des affinités... Comment décrirais-tu ce type de travail?
- Qu'est-ce que tu vois comme différences dans les univers chorégraphiques féminins et masculins?
- Qu'est-ce qui caractérise un danseur contemporain d'une danseuse contemporaine? Y a t-il un corps contemporain féminin, masculin? une physicalité contemporaine féminine? masculine?
- Qu'est-ce ce que ça prend à un homme pour qu'il soit choisi? À une femme?

CONDITIONS DE TRAVAIL

- Tu as été représentant des danseurs dans les négos avec la compagnie X. Quels sont les aspects que tu trouves le plus important en termes de négos qui demeurent toujours un problème?

- Comment négocies-tu générosité dans l'engagement (tu disais « tout donner, mordre dans les demandes » du chorégraphe) et la négociation d'une convention collective?
- As-tu déjà négocié un salaire de façon individuelle et/ou collective avec un chorégraphe?
- Différences salariales entre hommes et femmes interprètes?

RELATIONS DE TRAVAIL

- Qu'est-ce que tu trouves le plus difficile dans les relations de travail?
- On a parlé un peu de relations de travail et tu as dit : Combien c'est important d'exprimer ses besoins, ses inconforts... La difficulté à le faire : en audition ; en studio (ex actuel avec nom de ch.) « les collaborations s'éteignent » : As-tu l'impression que si un jeune danseur, maintenant, se respecte et met ses limites, il (elle) aura de la difficulté à avoir une carrière?
- Types de relations :
 - Proximité/ hiérarchie?
 - Chorégraphe du même sexe? Du sexe opposé?
 - Tensions/abus de pouvoir : histoires par la bande... tabou? Fréquent?
 - (Tu as dit, des fois, c'est horrible comment elle te parle, si elle n'a pas de temps...)
- J'aimerais que tu me parles des relations de travail avec les autres danseurs...
 - (Collègues? amis? rivaux? rapports de pouvoir?)
 - (Avec collègues du même sexe? du sexe opposé?)
 - (Hommes ont + de pouvoir dans les studios... Vrai ou faux?)
 - Danse : métier de solitude? De gang?

RAPPORT AU TRAVAIL

- Le terme de vocation vous semble-t-il juste pour qualifier votre profession? Celui de travail?
 - Art = engagement sans limite? Limites à votre engagement?
 - Obligation de sacrifices, professionnels, privés, de tout ordre?
 - Projet de carrière, projet artistique? Ça résonne en toi?

BLESSURES

Tu as parlé des « happy bodies », en es-tu un?

VIE PRIVÉE

Parlez-moi des rapports entre votre vie professionnelle et votre vie privée...

- Aspects positifs? négatifs?
- Désir d'être parent

VIE ASSOCIATIVE

Tu es membre du RQD ____ de l'UDA ____? Pourquoi? Qu'est-ce que ça t'apporte?

POUR TERMINER

Si vous pouviez transformer un aspect de votre milieu de travail, un aspect plus difficile pour vous à négocier, quel serait-il?

OU Si vous pouviez recommencer avec l'expérience que vous avez aujourd'hui, y a-t-il des choses que vous feriez différemment?

OU Si vous deviez donner un ou deux conseils aux jeunes interprètes de la relève, que leur diriez-vous?

ANNEXE E – QUESTIONNAIRE

Identification

Nom : _____ Âge : _____ Sexe : _____
État civil (cochez) : Marié (e) _____ Conjoint(e) de fait _____ Célibataire _____
Enfants (nombre et âges) : _____

Situation économique **de vos parents** (cochez) :

Revenus bas : _____ Moyens : _____ Élevés _____

Niveau d'études : _____

Âge du 1^{er} cours de danse : _____ Âge du premier contrat professionnel : _____

Membre du RQD : Oui _____ Non _____ Membre de l'UDA : Oui _____ Non _____

Informations sur les revenus :

Revenu annuel en 2010 : brut _____ net : _____

Revenu annuel en 2011 : brut _____ net : _____

Provenance des revenus en 2010, % approximatif (interprétation, enseignement, bourse, autre) : _____

Provenance des revenus en 2011, % approximatif (interprétation, enseignement, bourse, autre) : _____

Si en couple, évaluation de votre revenu en termes de % de revenu du ménage : _____

Informations sur les dépenses :

Montant annuel alloué à l'entraînement : _____ aux soins de santé : _____

Y a-t-il un aspect de vos dépenses qui souffre d'un manque d'argent?

Logement : _____ Nourriture : _____ Loisirs : _____ Soins de santé : _____

Autres : _____

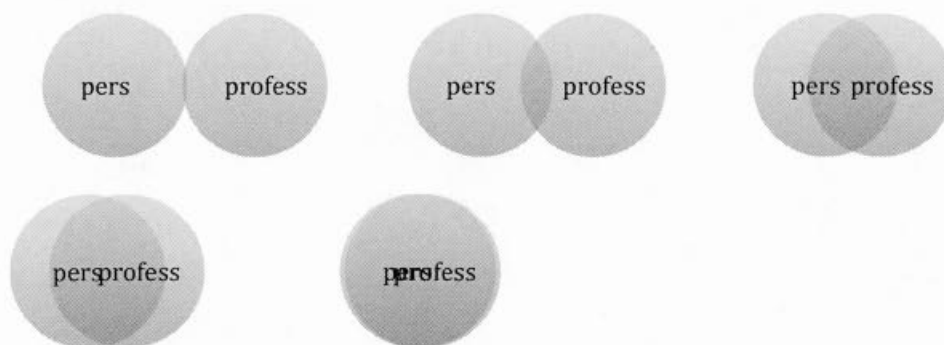
Avez-vous une blessure chronique?

Lorsque vous travaillez ou vous entraînez, vous ressentez de la douleur :

Toujours : ____ Souvent : ____ Assez souvent : ____ Parfois : ____ Jamais : ____

Perso/professo :

Si vous vouliez donner une image de la relation existant entre votre vie personnelle et votre vie professionnelle, laquelle serait la plus appropriée?



Vie privée

Si vous avez un.e partenaire de vie, est-il ou est-elle dans le milieu de la danse?

Vos ami(e)s sont-ils (elles) surtout :

Dans le milieu de la danse? _____ Hors du milieu? _____ Les deux? _____

Si vous vivez en couple, de quelle façon les tâches ménagères sont-elles partagées?

Vous : _____ % Conjoint(e) : _____ %

Si vous avez des enfants, vous êtes :

Monoparental(e)? : _____ En couple avec l'autre parent? : _____

En couple sans l'autre parent : _____

Garde partagée : Oui _____ Non : _____ Si oui, % de temps avec vous : _____

ANNEXE F – FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DANS LE CADRE D'UN PROJET DE RECHERCHE

INFORMATIONS GÉNÉRALES

IDENTIFICATION DE L'ÉTUDIANT	
Nom :	_____
Téléphone :	_____ Courriel : _____
Titre de la thèse : _____	
Directeur de recherche : _____	
Téléphone :	_____ Courriel : _____

IDENTIFICATION DU PARTICIPANT	
Nom :	_____
Téléphone :	_____ Courriel : _____

DESCRIPTION DU PROJET DE RECHERCHE :

J'investigue, par ce projet de recherche, la réalisation de soi dans le contexte de la pratique professionnelle d'interprète en danse contemporaine. Intéressée notamment par les différences entre les situations des hommes et des femmes dans le domaine du travail, je cherche ainsi à savoir de quelle manière l'idée de se réaliser est présente dans les perceptions d'interprètes féminines et masculins tout en tentant d'en analyser les effets possibles sur différents aspects de leur vie professionnelle et personnelle.

NATURE DE VOTRE PARTICIPATION :

Le projet implique :

- De participer à deux entretiens individuels :
 - Un entretien biographique d'une heure environ où les participant.e.s seront invité.e.s à parler librement de leur propre parcours de vie, personnelle et professionnelle
 - Un entretien semi-dirigé d'une heure quinze environ, où ils et elles seront invité.e.s à approfondir certains sujets apparus lors du premier entretien et à s'exprimer sur les us et coutumes du milieu de la danse
- De répondre à un questionnaire comportant des questions sur le sexe, l'âge, le niveau d'étude, l'expérience professionnelle, la situation maritale et parentale et, pour la période de 2010-2011, le revenu annuel, le revenu total du ménage,

le nombre de contrats réalisés sur une période déterminée, le mode d'obtention des contrats, le nombre de semaines sans emploi et les nombres et causes d'arrêt de travail

Les participant.e.s seront interviewés dans un lieu et à un moment qu'ils auront eux-mêmes et elles-mêmes choisis. Ce lieu doit être isolé afin d'assurer la confidentialité.

RISQUES :

La présente étude ne présente en principe aucun risque ou inconvénient pouvant porter atteinte à l'intégrité des personnes. Toutefois, il n'est pas exclus que les participant.e.s puissent ressentir certains inconforts sur le plan psychologique, en lien avec l'intimité possible de certains sujets abordés. Ils et elles peuvent cependant ne pas répondre à certaines questions sans avoir à souffrir de quelques conséquences négatives que ce soit. Ils et elles peuvent également se retirer à tout moment de l'étude sans pénalité d'aucune forme.

CONFIDENTIALITÉ ET DIVULGATION DES RÉSULTATS :

L'entrevue sera enregistrée sur un enregistreur audio numérique, transcrite en version papier puis transmise à la personne interviewée, par courriel ou par la poste, pour fins de corroboration. Seule cette version corroborée sera utilisée pour fin d'analyse. Ils et elles seront invité.e.s à choisir un pseudonyme et seul ce pseudonyme sera utilisé pour la rédaction et diffusion des résultats de l'étude. (Le pseudonyme doit toutefois être en cohérence avec le genre de la personne). Toute information pouvant mener à l'identification des participant.e.s sera donc enlevée.

PARTICIPATION VOLONTAIRE :

La participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que les sujets acceptent de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure et qu'ils et elles sont libres de mettre fin à leur participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas, les renseignements les concernant seront détruits.

COMPENSATION FINANCIÈRE :

Les sujets ne recevront aucune rémunération pour leur participation.

PSEUDONYME

☐ Je choisis le pseudonyme suivant :



DES QUESTIONS SUR LE PROJET ET SUR VOS DROITS?

Cette recherche a reçu l'approbation du Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains. Ce comité est présidé par Madame Emmanuelle Bernheim, qu'il est possible de joindre au 514 987-3000, poste 2433. Pour des questions supplémentaires sur le projet, vous pouvez contacter la responsable du projet au XXX-XXX-XXXX. Vous pouvez également discuter avec la directrice de recherche, Sylvie Fortin, des conditions dans lesquelles se déroule votre participation et de vos droits en tant que participant.e de recherche.

ENGAGEMENT DE L'ÉTUDIANT :

Je déclare avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de l'étude et avoir répondu au meilleur de mes connaissances aux questions posées.

Signature : _____ Date : _____

Nom : _____ Lieu: _____

CONSENTEMENT DU PARTICIPANT :

Je reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que la responsable du projet a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est tout-à-fait volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer le responsable du projet.

Signature : _____ Date : _____

Nom : _____ Lieu : _____

ANNEXE G – ENGAGEMENT DE CONFIDENTIALITÉ

ENGAGEMENT DE CONFIDENTIALITÉ

ÉTUDE DOCTORALE : La réalisation de soi chez des interprètes professionnels en danse contemporaine

Étudiante : Sylvie Trudelle

Directrice de la thèse : Sylvie Fortin

Conditions de l'engagement :

Je, soussigné.e, qui réalise des transcriptions d'entrevue dans le cadre du projet de recherche mentionné ci-dessus, m'engage formellement :

1. À assurer la protection et la sécurité des données recueillies auprès des participant.e.s;
2. À ne discuter des renseignements confidentiels obtenus qu'avec l'étudiante responsable du projet;
3. À ne pas utiliser les données recueillies dans le cadre de ce projet à d'autres fins;
4. À détruire les copies en ma possession des transcriptions écrites et des enregistrements audio suivant la transmission des transcriptions écrites à la responsable du projet.

Prénom et nom du ou de la transcripteur.trice	Signature	Date (jj / mm / aaaa)

ANNEXE H – EXTRAIT D'ENTREVUE

ST : J'aurais peut-être deux dernières questions, mais je regarde ma feuille 2 secondes... [silence]. Oui deux dernières... Ce que tu viens de dire, que la danse, c'est vraiment toi, que la danse, c'est ta vie. Puis en même temps tu disais qu'à plusieurs fois tu t'es demandé : « est-ce que j'arrête? Je peux arrêter là, maintenant ». Tu étais proche de faire ce choix-là? Tu aurais pu faire ce choix-là?

INT : Non, je pense que c'est fini [rires des 2].... [silence]. Parce qu'avant, je pensais toujours, si je fais autre chose ce sera plus facile.

ST : But were you close to stop? Really close to stop?

INT : No... It's... it's kind of... like a dramatic outburst. [rires] Ou comme une période de dépression. [long silence] I know that I don't like the feeling of... of being left behind. Parfois je suis fatiguée et je n'ai pas le temps de lire ou d'aller à des spectacles and then.... whouou ! you're left behind ! Et c'est comme être dans une famille... and they put you outside, you know ! Like « you're not important ! ». So it's emotional right. Tu dis « non ! j'aime ça, je veux être là... » You know you want to be accepted, you want to be loved, from the family.

ANNEXE I – COURRIEL DE CORROBORATION

To: MATÉO
From: sylvie.trudelle@videotron.ca
Subject: corroboration entrevue 2
Date: Mon, 14 Jan 2013 11:34:52 -0500

Bonjour,

J'espère que tu vas bien ! Me voici de retour pour la corroboration de la seconde entrevue que nous avons réalisée ensemble dans le cadre de mon doctorat. Comme dans le cas de la première, si le tout te convient et t'apparaît conforme à notre entretien, tu peux me réécrire un message pour me donner ton OK. Sinon, tu me fais parvenir l'entrevue avec tes modifications et c'est cette version que j'utiliserai pour mon étude. Concernant la question de l'anonymat, encore une fois, j'ai choisi de garder les noms des compagnies que tu cites pour en faciliter la lecture, mais comme je m'y suis engagée, je ne ferai référence à aucun nom au sein de ma thèse ou de tout autre écrit.

La fin janvier te convient-elle comme date maximale de retour?

Je demeure disponible pour toute question alors n'hésite pas à m'écrire ou me téléphoner le cas échéant. J'y répondrai avec grand plaisir !

Immense merci encore pour ta généreuse participation et pour tes propos utiles et pertinents, Sylvie Trudelle, tél : (xxx) xxx-xxxx

To: sylvie.trudelle@videotron.ca
From: MATÉO
Subject: corroboration entrevue 2
Date: 10 février 2013 18:56:09 HNE

Bonjour Sylvie,

excuse-moi du délai que j'ai mis pour lire la deuxième entrevue. C'est maintenant fait.

J'ai noté trois petites choses;

- page 3 Je m'étais battu avec la (chorégraphie) tout le long. Plutôt que; Je m'étais battu avec la chorégraphe... Ça reste quand même éloquent... hihi

-Autrement en bas de la page 12, je crois qu'il faut inverser XX ET ST - en page 14 remplacer XX par ST

- Dernier détail, mon nom complet est [ANONYMAT].

Autrement, tout est conforme. C'est fascinant de se lire comme ça.

Merci beaucoup pour cette opportunité et bonne suite à ton travail

Matéo

En lisant, je me rends compte que je devrais moi-même écouter mes conseils...

En spectacle avec [compagnie] en ce moment je vis de grandes douleurs à la jambe gauche.

Difficile de demander; soit d'alléger la partition chorégraphique ou de prendre du repos...

Je vis un grand dilemme entre répondre aux attentes qu'on a envers moi et celles que j'entretiens vis à vis ma responsabilité sur l'oeuvre... puis m'écouter pleinement, prendre du repos, permettre au corps de récupérer. Bref, me réaliser...

On dit que c'est un processus.

ANNEXE J – VERSION CONDENSÉE D'UN ENTRETIEN BIOGRAPHIQUE

Anne-Sophie (37 ans)

PARCOURS BIO :

- A 37 ans, est née en 1975 au (ville) pas dans une famille artistique
- Danse folklorique à 6 ans ; ballet à 8 ans
- Pas en elle ce désir que beaucoup de petites filles de faire de la danse
- Aimait beaucoup la discipline, la rigidité, la clarté, la précision des exercices avec le syllabus à suivre
- Y est restée de 8 ans à 14, puis a découvert une autre prof de ballet pour continuer jusqu'à 17 ans (approche très groundée du ballet)
- À 12 ans, audition pour (école de formation professionnelle) (analyse structurale du physique), mais hanches et épaules non-proportionnelles pour le ballet (ce qui est une force pour la danse contemporaine). Pour elle moment charnière, vécu OK (surement une déception mais pas de souvenir de déchirure) parce que bien entourée
- Assoiffée à 18 ans, veut quitter sa ville natale
- Ses 2 parents sont profs d'université donc n'a jamais questionné l'université
- Université en danse, comme une bonne élève, en 4 ans (passage de la technique à un environnement de questionnement. Aime!
- Dichotomie entre avoir du plaisir dans la vie, se laisser aller et la discipline
- Dansait dans pleins de trucs underground sans être payée. A fait du travail comme technicienne (a eu le label). Très contente d'avoir fait ce travail.
- Arrive à Montréal en 1999 (2 ans après la fin du bacc)
- Rencontre l'homme de sa vie, son âme sœur. Il sera le père de ses enfants
- A souvent fait des choses un peu naïvement comme ça, sauter sans savoir, ce qui va bien avec le métier parce que lorsqu'on entre dans une création, il faut sauter sans trop savoir. Elle a vécu plusieurs étapes de sa vie de cette façon.
- A pris des classes avec [chorégraphe A] qui l'a engagé
- Relation très intime et turbulente qui a duré 8 ans.
- Une blessure : une étape. Elle a continué à danser, ce qui a allongé le temps de récupération. Se mettait beaucoup de pression à être là. On apprend cela dans la formation : il faut passer par-dessus la douleur, se discipliner.
- Grossesse imprévue à 29 ans. Encore une façon, avec le recul, de sauter dedans. Horreur et excitation en même temps. Mais pas question que j'avorte à ce stade de notre relation, en étant avec quelqu'un avec qui je pouvais me projeter dans l'avenir...
- Immense événement dans lequel j'ai appris énormément qui m'a probablement permis de continuer dans le domaine. Mais peur de ce que le

corps allait devenir, s'est mis beaucoup de pression tout le long même si a beaucoup apprécié grossesse et accouchement.

- Très vite après la naissance, a recommencé à s'entraîner. La maternité ne m'a pas collé... n'allait pas de soi, n'a pas changé toute ma vie.
- Revenant à la danse, j'ai continué à me mettre de la pression en ayant tout de même confiance... D'abord je voulais retourner, je n'ai pas questionné. J'suis capable de pousser je l'ai fait, pendant la grossesse et tout de suite après...
- Aussi, ce retour au travail, me prouver que j'étais capable. Et ça c'est très fort dans la culture, pcq t'es souvent face à quelqu'un, prof, chorégraphe, et tu veux prouver que t'es capable. Ça m'importait ce que le monde pensait de moi, de ma performance, de ma place dans le milieu.
- Autre moment clé : être sortie prendre un verre un soir (sortie sans enfant) et a rencontré quelqu'un de chez [compagnie salariée] : est-ce que ça t'intéresserait de travailler dans la compagnie? Insécurité financière avec la famille
- A sauté sur l'occasion, a passé l'audition et est entrée dans la compagnie. Super en termes d'horaire et de salaire. Tirait son lait à la job. Pouvait le faire facilement, sans gêne, la chorégraphe elle-même maman, donc belle compréhension de ce qu'elle vivait, admiration, respect. Aussi, aime le défi. A surmonté celui-ci. J'étais fatiguée ! Mais j'avais un chum qui m'a aidé énormément. Et c'était pas toujours facile... Son chum la complète, devient son miroir lorsque s'arrache trop les cheveux, permet d'apaiser cela. A joué un rôle énorme dans ce dernier 10 ans de sa vie. Grâce à lui qu'elle est encore en danse. L'aide à avoir une perspective et à ne pas être trop drivée par la passion.
- A « toughé » un an et demi. A découvert qu'être dans une compagnie temps plein, c'était pas sa place : vient de son éducation libre où elle a touché à plein de choses, la technique, etc... Ne croyait pas artistiquement à la vision artistique.
- Autre moment artistique important dans lequel il est possible d'évoluer : nouvelle relation artistique avec [chorégraphe B] et je me mets complètement disponible. Aime beaucoup comment il parle de son travail, son intelligence. Lien très clair entre philosophie de vie et philosophie artistique. Cohérence.
- Collectivité, vie sociale, c'est une grande famille : chum et bébés en font partie.
- En 2009, deuxième fille. Deuxième : hyper facile. Moins de pression. Les projets étaient là tout de suite.
- Maintenant, pense à un 3^e enfant, mais crainte : vais-je retourner danser après?
- A toujours dit oui à des opportunités. Maintenant, un besoin de faire ses propres projets,
- Une question plane toujours : quand mon corps va lâcher? Quand ça ne va plus valoir la peine, littéralement, pour ces moments de grâce?

ANNEXE K – PANORAMA

EXEMPLE DE CONDENSÉ DES ENTRETIENS AVEC CATÉGORISATION

Anne-Sophie (37 ans)

ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ + BIO (CONDENSÉ SELON CATÉGORIES)

RÉALISATION DE SOI

- Jusqu'à maintenant, notion de devoir : faire la bonne chose, satisfaction via le regard de l'autre (d'abord via prof de danse, ensuite chorégraphe) (pp. 17, 24, 25)
- Maintenant trouver sa voix artistique (une « voie pour sa voix ») p. 17 (v. projet artistique)
- J'arrive maintenant à marier toutes mes identités d'interprète, de maman, de prof. C'est gros quand même comme réalisation! (p. 15)

RAPPORT AU TRAVAIL (VOCATION)

- oui, parce que ça prend +++ de conditions réunies (rare) : capacités physiques, beaucoup d'années de travail, dévouement, dépassement de soi p.3 2
- mais quand t'arrives pour faire la job, c'est un travail! (p. 32)
- difficile de le traiter comme un travail, parce qu'on plonge avec tout ce qu'on a (p.3 3)
- la culture de la danse tourne autour de la passion, mais je ne sentais pas la passion, c'est ma personnalité... il y a sûrement quelque chose qui me tirait en avant, à faire tous les sacrifices, mais... (p. 2)

PERSO-PROFESSO

- vivre toutes ces identité en concert (mère, amante, prof, danseuse) p15 (aussi p.4 avec commentaires sur marginalité)
- relations de travail et amitié
 - o Attractions artistiques (aimer la personne et l'artiste) p. 21
- Vivre le travail, l'intensité, l'intimité pleinement, mais s'en détacher (p. 23)
- MAIS AUSSI Inclusion de la faille dans le collectif artistique (CH B), ami travail famille : ça goute bon! Je suis rendue là, je veux ça! (p. 11) ne pas diviser Anne-Sophie danseuse et Anne-Sophie famille
- Concession : je fais comme je peux (moins de tout, mais égale dans tout) p. 11
- Prendre du poids et rapport au corps dichotomique : vivre ce qu'on a à vivre (manger, se saouler la bête) VS discipline et rigueur (p. 4)
- Avec carrière qui dure plus longtemps, avec soins de santé, avec possibilité pour danseuse d'avoir des enfants et de performer, contente d'avoir eu des exemples, femmes qui ont eu des enfants et ont eu leur place comme danseuse et espère être aussi un exemple. C'est pas un ou l'autre, c'est pas une carrière ou une famille. C'est pas être danseur à tout prix et ne rien faire d'autre dans ta vie. Toute une génération est en train de trouver une façon de vivre la danse

et leur vie. D'être dans la rue en train de manifester et faire leur art en même temps.

- **SACRIFICES** (liés au **perso**)

- plus jeune, la vie sociale (p. 33), les vacances (p. 7)
- des moments dans la vie de mes enfants (travail en soirée et tournées) (p. 33)
- le corps, les articulations qui vieillissent vite
- le temps de me soigner : je me soigne comme je peux, suis une mère comme je peux, etc. (p. 34)
- instabilité (fatigue profonde dans l'âme) (p. 35) (v. Annabelle)

- **MATERNITÉ**

- Vie professionnelle « divisée en pré-bébé et post-bébé »
- CH pas content et moi, peur de ce que mon corps allait devenir (p. 8) entente verbale avec le CH brisée au retour (p. 8)
- Entraînement tout au long de la grossesse
- Liens entre grossesse et naissance ET s'exprimer avec le corps (p. 8)
- De retour vite à l'entraînement, « la maternité m'a pas collé » (p. 8)
- Pression sur moi-même pour retourner : si je veux, je peux! Mais aussi ça fait du bien!
- Pression de performer ensuite : « ça m'importait ce que les gens pensaient de moi » (p. 9)
- CONCILIATION : Accepte travail salarié par sécurité : quelle chance, environnement fantastique (p. 9) pendant 1 ½ an (p. 10) et papa prend soin du bébé (même si « pigiste dans l'âme, et même si pas d'affinités artistiques avec ce travail p. 11)
- Épuisée, mais... Vive mon chum! Il joue un énorme rôle, c'est grâce à lui que je suis encore là! (p.9)
- Inclusion de la faille dans le collectif artistique (p. 11) ne me mettrai plus dans des situations artistiques où il n'y a pas cette compréhension-là! (p. 12)
- Maintenant je pourrais en avoir 3, 4, travailler et concilier « bring it on, j'suis capable! » (p. 8) (même si... Rush tout le temps ! Il y a tellement de choses à gérer que lorsque quelque chose se fragilise, dérape, tout peut déraiper. Il n'y a pas de filets. Situation d'emploi où il est difficile de manquer une journée de travail (employeurs comprennent, mais pas payée !).
- Vive les mes modèles de mère,! Plus de papas et de mamans dans le milieu maintenant (p. 12)
- Tournée lorsque bébé avait 6 mois. Pas en top forme, mais ça va (p. 12)
- Folie d'être performante sur scène et conflits d'horaire, pas facile, je questionne (p. 12-13)

- Situation précaire : pige et enseignement. Ne peux pas manquer le boulot (p. 13)
- L'équilibre comme défi (p. 13)
- Veux un 3^e enfant, mais qu'est-ce qui va arriver à ma carrière?

FORMATION

- Université : on cultive moins ce qui est traditionnellement cultivé, mais plus la curiosité (p. 3)
- Prendre le volant (p. 38), (formation des jeunes)

ENTRAÎNEMENT

- Je m'entraîne comme je veux (p. 38) (mais me soigne comme je peux... ST : intéressant!)
- Questionner les façons de faire en danse (p. 38)

TRAVAIL

- « projet de corps » : maintenant possible pour moi, plus possible pour les jeunes de découvrir cette liberté aujourd'hui. Processus raccourci (p. 19, 24)
- Son expérience : avec (chorégraphe A), culture de la passion, du don de soi, être au service de. (p. 7) je finissais ses phrases, compéter la vision de quelqu'un, remplir ses trous (p. 10)
- Rencontre avec (autre chorégraphe B) : nouveau travail plus horizontal (p. 11)
- Jusqu'à aujourd'hui : justesse technique et malléabilité plus qu'expression de soi (p. 25), mais a changé avec B. (De là, a pu naître ce désir de projet artistique, parce qu'avant...)

- POUVOIR DE L'INTERPRÈTE, EXPRIMER SA VOIX, NOMMER

- La scène comme lieu de pouvoir et de choix : « notre part de pouvoir comme interprète » : faire des choix, livrer l'œuvre, porter la pièce, « tout ce que tu décides crée l'œuvre » (p. 21-22) (p. 14)
- Interprète-créditeur (p. 25-26)
- Le problème de l'ownership : l'interprète contribue +++, mais n'a pas les crédits (p.17) (p.6)
- Possibilité de disparaître sous le travail d'un CH (p. 21)
- Changement actuel : modèle de travail horizontal avec nouveaux chorégraphes, « flip side » (p. 18)
- Trouver sa voix dans un groupe (p.23)
- Vivre le travail, l'intensité, l'intimité pleinement, mais s'en détacher (p. 23)
- Se détacher pour se protéger (p.32) C'EST UN RISQUE! (SUPER CITATION)
- Instabilité des relations : un nouveau danseur arrive, les postures et rapports se modifient (v. Charlotte) p. 31

- Attractions artistiques (possible de gérer l'amitié au travail, mais 2 conditions : responsabilités pour chacun clairement nommées et reconnaissance de l'interprète) p. 19-20
- Du projet de corps au projet artistique : Désir d'un projet qui n'égale pas mon corps comme interprète (p. 17)
- Marrainage jeunes CH + direction des répétitions semblent s'installer (p. 14)

- **NÉGOS-CONDITIONS DE TRAVAIL**

- oui négos individuelles (p. 30) (mais pas avec jeunes CH nécessairement, puis ambiance comblait le trou, p. 34)
- à un moment, je ne peux plus, j'ai une famille, je demande plus (p.30)
- H négocient plus que F, H plus gros salaires que F

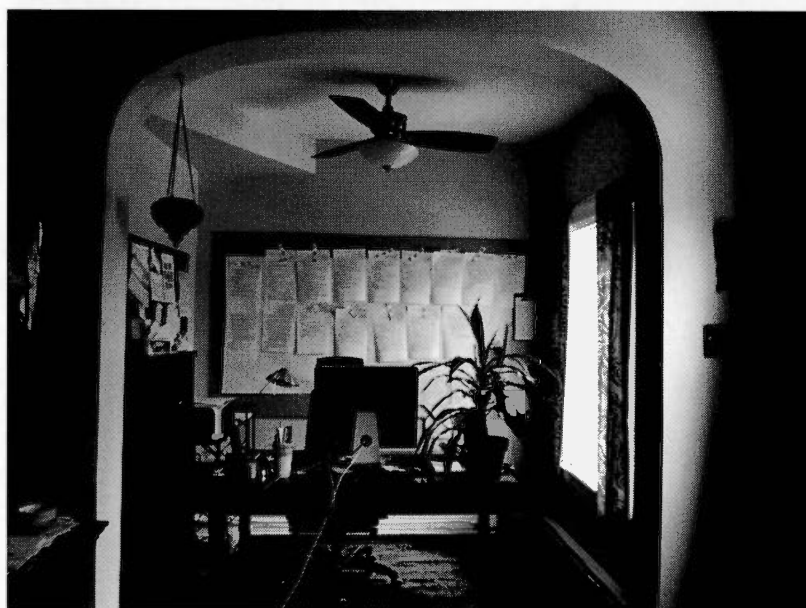
GENRE

- $H \neq F$:
 - H peuvent travailler moins fort (+ de soutien, + de passe-droits) p.26 (v. Laurence)
 - Cultivé dès l'école, qui excuse des comportements (p. 27) (v. Laurence)
 - H n'abusent pas de ce pouvoir (p. 28)
 - H « ont un poids » (qui fera une différence dans les négos) (p. 30) (v. Laurence)

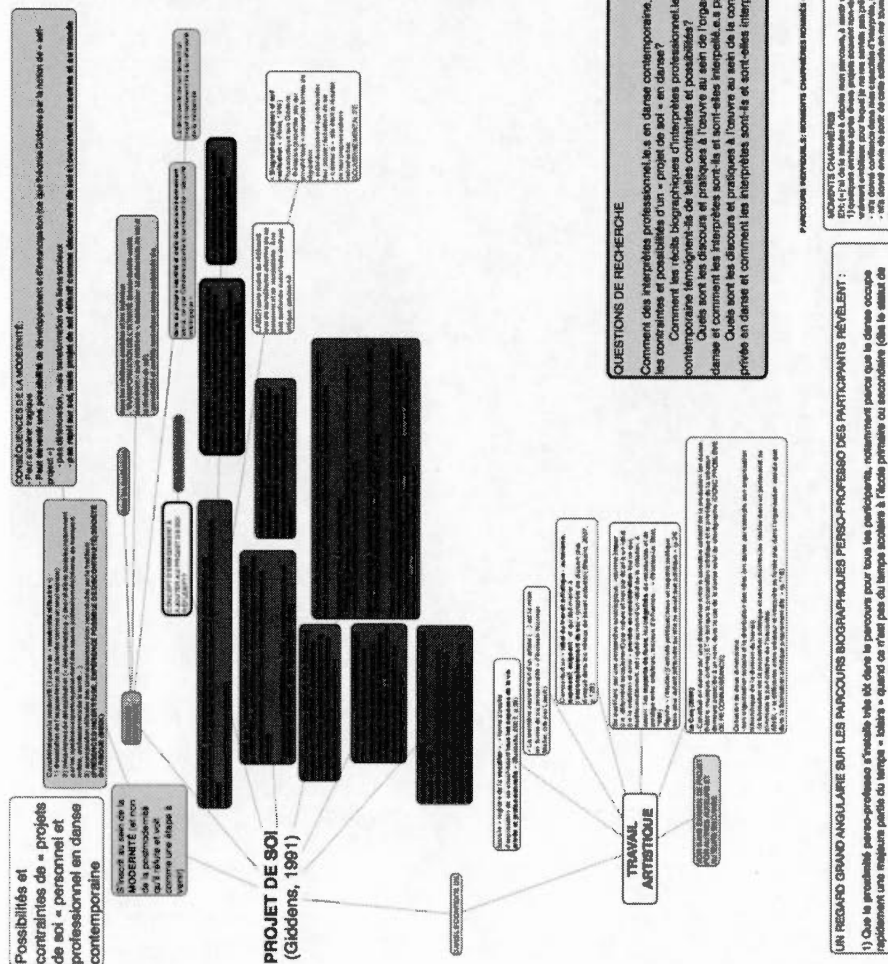
ENGAGEMENT ASSOCIATIF

- S'impliquer, une nécessité, une obligation, donc laisse tomber des choses (p. 36-37)
- prend du courage et du temps , parce que danse \neq milieu où on trouve facilement sa voix (p. 35)
- + naturel dans sa personnalité (p. 35)
- roulement de personnes, absence d'un système, donc importance de cultiver cela chez les jeunes (p. 36-37)
- \neq Annabelle (réseautage), Florence et Dan (pas pour moi!)

ANNEXE L – BABILLARD DES PANORAMAS



ANNEXE M – ARRIÈRE-PLAN RÉFLEXIF (SCAPPLE)



LE TRAVAIL : EHRENBERG, DE GAULEJAC,

1. **THE PARTIES**
1.1. **THE CLIENT** is the person or entity who has engaged the Consultant to provide the services described in the Statement of Work.
1.2. **THE CONSULTANT** is the person or entity who has agreed to provide the services described in the Statement of Work.

2. **SCOPE OF SERVICES**
2.1. The Consultant shall provide the services described in the Statement of Work.
2.2. The Consultant shall not be responsible for any services not specifically listed in the Statement of Work.

3. **TERMS AND CONDITIONS**
3.1. This Agreement shall be governed by the laws of the State of California.
3.2. This Agreement shall be subject to the terms and conditions of the Consultant's standard terms and conditions of service, which are incorporated by reference into this Agreement.
3.3. The Consultant shall not be responsible for any indirect, consequential, or special damages, even if such damages were foreseeable.

4. **ASSIGNMENT**
4.1. The Consultant shall not assign its obligations or duties under this Agreement without the prior written consent of the Client.

5. **FORCE MAJEURE**
5.1. In the event of a force majeure event, the Consultant shall not be responsible for any failure to perform its obligations under this Agreement.

6. **ENTIRE AGREEMENT**
6.1. This Agreement constitutes the entire agreement between the parties and shall supersede all other agreements, understandings, or negotiations between the parties.

7. **SEVERABILITY**
7.1. If any provision of this Agreement is found to be unenforceable or invalid, the remaining provisions shall remain in full force and effect.

8. **NOTICES**
8.1. All notices shall be in writing and shall be delivered to the parties at the addresses set forth in the Statement of Work.

9. **WARRANTY**
9.1. The Consultant warrants that the services will be performed in accordance with the Statement of Work and that the Consultant is qualified to perform the services.

10. **ASSURANCE OF QUALITY**
10.1. The Consultant shall maintain a quality management system that complies with the requirements of the International Organization for Standardization (ISO) 9001:2015.

11. **INTELLECTUAL PROPERTY**
11.1. All intellectual property created by the Consultant in the course of performing the services shall be the property of the Client.

12. **CONFIDENTIALITY**
12.1. The Consultant shall maintain the confidentiality of all information provided by the Client, except as may be required by law.

13. **TERMINATION**
13.1. The Client may terminate this Agreement at any time, without cause, and without penalty.

14. **ASSIGNMENT OF INDEMNITY**
14.1. The Consultant shall assign its right to indemnify the Client to the Client's insurance carrier.

15. **ASSIGNMENT OF INTEREST**
15.1. The Consultant shall assign its interest in this Agreement to the Client's insurance carrier.

16. **ASSIGNMENT OF RIGHTS**
16.1. The Consultant shall assign all of its rights in this Agreement to the Client's insurance carrier.

17. **ASSIGNMENT OF OBLIGATIONS**
17.1. The Consultant shall assign all of its obligations under this Agreement to the Client's insurance carrier.

18. **ASSIGNMENT OF LIABILITY**
18.1. The Consultant shall assign all of its liability under this Agreement to the Client's insurance carrier.

19. **ASSIGNMENT OF DAMAGES**
19.1. The Consultant shall assign all of its damages under this Agreement to the Client's insurance carrier.

20. **ASSIGNMENT OF COSTS**
20.1. The Consultant shall assign all of its costs under this Agreement to the Client's insurance carrier.

21. **ASSIGNMENT OF PROFITS**
21.1. The Consultant shall assign all of its profits under this Agreement to the Client's insurance carrier.

22. **ASSIGNMENT OF REVENUE**
22.1. The Consultant shall assign all of its revenue under this Agreement to the Client's insurance carrier.

23. **ASSIGNMENT OF ASSETS**
23.1. The Consultant shall assign all of its assets under this Agreement to the Client's insurance carrier.

24. **ASSIGNMENT OF LIABILITIES**
24.1. The Consultant shall assign all of its liabilities under this Agreement to the Client's insurance carrier.

25. **ASSIGNMENT OF INDEMNITY**
25.1. The Consultant shall assign its right to indemnify the Client to the Client's insurance carrier.

26. **ASSIGNMENT OF INTEREST**
26.1. The Consultant shall assign its interest in this Agreement to the Client's insurance carrier.

27. **ASSIGNMENT OF RIGHTS**
27.1. The Consultant shall assign all of its rights in this Agreement to the Client's insurance carrier.

28. **ASSIGNMENT OF OBLIGATIONS**
28.1. The Consultant shall assign all of its obligations under this Agreement to the Client's insurance carrier.

29. **ASSIGNMENT OF LIABILITY**
29.1. The Consultant shall assign all of its liability under this Agreement to the Client's insurance carrier.

30. **ASSIGNMENT OF DAMAGES**
30.1. The Consultant shall assign all of its damages under this Agreement to the Client's insurance carrier.

31. **ASSIGNMENT OF COSTS**
31.1. The Consultant shall assign all of its costs under this Agreement to the Client's insurance carrier.

32. **ASSIGNMENT OF PROFITS**
32.1. The Consultant shall assign all of its profits under this Agreement to the Client's insurance carrier.

33. **ASSIGNMENT OF REVENUE**
33.1. The Consultant shall assign all of its revenue under this Agreement to the Client's insurance carrier.

34. **ASSIGNMENT OF ASSETS**
34.1. The Consultant shall assign all of its assets under this Agreement to the Client's insurance carrier.

35. **ASSIGNMENT OF LIABILITIES**
35.1. The Consultant shall assign all of its liabilities under this Agreement to the Client's insurance carrier.

36. **ASSIGNMENT OF INDEMNITY**
36.1. The Consultant shall assign its right to indemnify the Client to the Client's insurance carrier.

37. **ASSIGNMENT OF INTEREST**
37.1. The Consultant shall assign its interest in this Agreement to the Client's insurance carrier.

38. **ASSIGNMENT OF RIGHTS**
38.1. The Consultant shall assign all of its rights in this Agreement to the Client's insurance carrier.

39. **ASSIGNMENT OF OBLIGATIONS**
39.1. The Consultant shall assign all of its obligations under this Agreement to the Client's insurance carrier.

40. **ASSIGNMENT OF LIABILITY**
40.1. The Consultant shall assign all of its liability under this Agreement to the Client's insurance carrier.

41. **ASSIGNMENT OF DAMAGES**
41.1. The Consultant shall assign all of its damages under this Agreement to the Client's insurance carrier.

42. **ASSIGNMENT OF COSTS**
42.1. The Consultant shall assign all of its costs under this Agreement to the Client's insurance carrier.

43. **ASSIGNMENT OF PROFITS**
43.1. The Consultant shall assign all of its profits under this Agreement to the Client's insurance carrier.

44. **ASSIGNMENT OF REVENUE**
44.1. The Consultant shall assign all of its revenue under this Agreement to the Client's insurance carrier.

45. **ASSIGNMENT OF ASSETS**
45.1. The Consultant shall assign all of its assets under this Agreement to the Client's insurance carrier.

46. **ASSIGNMENT OF LIABILITIES**
46.1. The Consultant shall assign all of its liabilities under this Agreement to the Client's insurance carrier.

47. **ASSIGNMENT OF INDEMNITY**
47.1. The Consultant shall assign its right to indemnify the Client to the Client's insurance carrier.

48. **ASSIGNMENT OF INTEREST**
48.1. The Consultant shall assign its interest in this Agreement to the Client's insurance carrier.

49. **ASSIGNMENT OF RIGHTS**
49.1. The Consultant shall assign all of its rights in this Agreement to the Client's insurance carrier.

50. **ASSIGNMENT OF OBLIGATIONS**
50.1. The Consultant shall assign all of its obligations under this Agreement to the Client's insurance carrier.

51. **ASSIGNMENT OF LIABILITY**
51.1. The Consultant shall assign all of its liability under this Agreement to the Client's insurance carrier.

52. **ASSIGNMENT OF DAMAGES**
52.1. The Consultant shall assign all of its damages under this Agreement to the Client's insurance carrier.

53. **ASSIGNMENT OF COSTS**
53.1. The Consultant shall assign all of its costs under this Agreement to the Client's insurance carrier.

54. **ASSIGNMENT OF PROFITS**
54.1. The Consultant shall assign all of its profits under this Agreement to the Client's insurance carrier.

55. **ASSIGNMENT OF REVENUE**
55.1. The Consultant shall assign all of its revenue under this Agreement to the Client's insurance carrier.

56. **ASSIGNMENT OF ASSETS**
56.1. The Consultant shall assign all of its assets under this Agreement to the Client's insurance carrier.

57. **ASSIGNMENT OF LIABILITIES**
57.1. The Consultant shall assign all of its liabilities under this Agreement to the Client's insurance carrier.

58. **ASSIGNMENT OF INDEMNITY**
58.1. The Consultant shall assign its right to indemnify the Client to the Client's insurance carrier.

59. **ASSIGNMENT OF INTEREST**
59.1. The Consultant shall assign its interest in this Agreement to the Client's insurance carrier.

60. **ASSIGNMENT OF RIGHTS**
60.1. The Consultant shall assign all of its rights in this Agreement to the Client's insurance carrier.

61. **ASSIGNMENT OF OBLIGATIONS**
61.1. The Consultant shall assign all of its obligations under this Agreement to the Client's insurance carrier.

62. **ASSIGNMENT OF LIABILITY**
62.1. The Consultant shall assign all of its liability under this Agreement to the Client's insurance carrier.

63. **ASSIGNMENT OF DAMAGES**
63.1. The Consultant shall assign all of its damages under this Agreement to the Client's insurance carrier.

64. **ASSIGNMENT OF COSTS**
64.1. The Consultant shall assign all of its costs under this Agreement to the Client's insurance carrier.

65. **ASSIGNMENT OF PROFITS**
65.1. The Consultant shall assign all of its profits under this Agreement to the Client's insurance carrier.

66. **ASSIGNMENT OF REVENUE**
66.1. The Consultant shall assign all of its revenue under this Agreement to the Client's insurance carrier.

67. **ASSIGNMENT OF ASSETS**
67.1. The Consultant shall assign all of its assets under this Agreement to the Client's insurance carrier.

68. **ASSIGNMENT OF LIABILITIES**
68.1. The Consultant shall assign all of its liabilities under this Agreement to the Client's insurance carrier.

69. **ASSIGNMENT OF INDEMNITY**
69.1. The Consultant shall assign its right to indemnify the Client to the Client's insurance carrier.

70. **ASSIGNMENT OF INTEREST**
70.1. The Consultant shall assign its interest in this Agreement to the Client's insurance carrier.

71. **ASSIGNMENT OF RIGHTS**
71.1. The Consultant shall assign all of its rights in this Agreement to the Client's insurance carrier.

72. **ASSIGNMENT OF OBLIGATIONS**
72.1. The Consultant shall assign all of its obligations under this Agreement to the Client's insurance carrier.

73. **ASSIGNMENT OF LIABILITY**
73.1. The Consultant shall assign all of its liability under this Agreement to the Client's insurance carrier.

74. **ASSIGNMENT OF DAMAGES**
74.1. The Consultant shall assign all of its damages under this Agreement to the Client's insurance carrier.

75. **ASSIGNMENT OF COSTS**
75.1. The Consultant shall assign all of its costs under this Agreement to the Client's insurance carrier.

76. **ASSIGNMENT OF PROFITS**
76.1. The Consultant shall assign all of its profits under this Agreement to the Client's insurance carrier.

77. **ASSIGNMENT OF REVENUE**
77.1. The Consultant shall assign all of its revenue under this Agreement to the Client's insurance carrier.

78. **ASSIGNMENT OF ASSETS**
78.1. The Consultant shall assign all of its assets under this Agreement to the Client's insurance carrier.

79. **ASSIGNMENT OF LIABILITIES**
79.1. The Consultant shall assign all of its liabilities under this Agreement to the Client's insurance carrier.

80. **ASSIGNMENT OF INDEMNITY**
80.1. The Consultant shall assign its right to indemnify the Client to the Client's insurance carrier.

81. **ASSIGNMENT OF INTEREST**
81.1. The Consultant shall assign its interest in this Agreement to the Client's insurance carrier.

82. **ASSIGNMENT OF RIGHTS**
82.1. The Consultant shall assign all of its rights in this Agreement to the Client's insurance carrier.

83. **ASSIGNMENT OF OBLIGATIONS**
83.1. The Consultant shall assign all of its obligations under this Agreement to the Client's insurance carrier.

84. **ASSIGNMENT OF LIABILITY**
84.1. The Consultant shall assign all of its liability under this Agreement to the Client's insurance carrier.

85. **ASSIGNMENT OF DAMAGES**
85.1. The Consultant shall assign all of its damages under this Agreement to the Client's insurance carrier.

86. **ASSIGNMENT OF COSTS**
86.1. The Consultant shall assign all of its costs under this Agreement to the Client's insurance carrier.

87. **ASSIGNMENT OF PROFITS**
87.1. The Consultant shall assign all of its profits under this Agreement to the Client's insurance carrier.

88. **ASSIGNMENT OF REVENUE**
88.1. The Consultant shall assign all of its revenue under this Agreement to the Client's insurance carrier.

89. **ASSIGNMENT OF ASSETS**
89.1. The Consultant shall assign all of its assets under this Agreement to the Client's insurance carrier.

90. **ASSIGNMENT OF LIABILITIES**
90.1. The Consultant shall assign all of its liabilities under this Agreement

of global movements - *Global Builders* (p. 142, 143);
emphasized in terms of overall life planning
and financial planning which have major implications for future survival and so
emphasized, not only the immediate impact of security through life-style
management, but also the long-term impact of security through life-style
management. The emphasis is on the need to manage resources to meet future needs (regarding a pre-
defined standard of living).
Can also mean periods of settling and environmental
management where the individual has to set up and take notice of new demands
and new possibilities.
movements where individuals are "independent"
movements that are likely to encounter complex systems, the functioning of

LES MOMENTS DÉCISIFS (chambres? tournants?) : MICRO
MACRO
LES MOMENTS SIGNIFIANTS SONT-ILS TOUTS DÉCISIFS DE QUELQU
UNIQUEMENT LES TOURNANTS?) (OU ENCORE LES PLONGEES AU 1640

ANNEXE N – ANALYSE EN MODE D'ÉCRITURE (premier jet)

SECTION 5.2.1 DANS LE PROCHAIN CHAPITRE

L'INTERPRÈTE-CRÉATEUR, INSTABILITÉ D'UN STATUT, PREMIER CAS DE FIGURE : « JE VEUX QUE TU ME DISES... GAROCHE-TOI PAR TERRE, JE VAIS LE FAIRE »

Charlotte (28 ans) : Quand le chorégraphe tombe en amour avec un interprète, il est gaga là. Non mais c'est vrai ! C'est comme plus rien n'existe, sauf le nouveau jouet qui rentre. (...) Tu te tiens un petit peu dans leur ombre, mais tu travailles super fort, t'apportes pleins d'idées. Puis là, t'as un petit peu d'affaires, mais pas tant que ça et elle [la nouvelle danseuse], elle a tout. (...) J'ai eu des périodes où j'ai été en panique générale, où je faisais juste pleurer. J'allais aux toilettes, j'pleurais, je revenais, elle [la chorégraphe] ne s'était même pas rendue compte que j'étais partie. (...) C'est pas juste ! C'est comme... je veux du matériel chorégraphique que je vais mettre dans mon corps, je veux du défi, je veux que tu me dises : « Garoche toi par terre », je vais le faire ! (...) Ça fait que ce que j'ai fait, je suis allée dans un coin puis je me suis créée des affaires. (...) Puis, il y avait une autre danseuse aussi qui vivait la même affaire que moi. Elle était tellement fâchée, tellement... détruite, tellement triste, elle avait des attentes pour cette création-là, puis il y avait rien qui se passait pour elle. Elle est allée dans une autre pièce, c'était sur du béton, elle a mis ses talons hauts puis elle a décidé qu'elle se pitchait à terre. Elle trouvait des façons de chuter en essayant de ne pas se faire mal, mais... elle voulait se faire mal. (...) Puis à un moment donné, je pense que c'était la répétitrice, elle nous a vu en train de travailler. Elle en a juste glissé un mot à [chorégraphe] (...) Finalement, ces trucs-là ont été dans le show, mais ils ont jamais été travaillés, ils ont été pris tel quel. J'ai jamais eu aucun commentaire sur ce solo-là. (...) Comment tu digères ça ? (...) On a été amères longtemps de ça. A chaque fois qu'on était en spectacle, j'avais comme un moton pas agréable. Je me disais : « Voyons, c'est correct, je peux juste le faire », mais... Pourquoi on s'est rendues là ? Je sais pas.

Le Coq (2004) parle de la dissonance entre « la fabrication de la proposition artistique » (p.115) et « l'organisation sociale du travail artistique ». La fabrication de la proposition artistique est la dimension au sein de laquelle s'exprime et s'immisce la part créative des interprètes lorsqu'ils collaborent, par leurs improvisations, leurs

commentaires et leurs propositions, à l'élaboration de l'œuvre. L'organisation sociale du travail chorégraphique est plutôt fondée sur une division du travail entre création et interprétation de même que sur une distribution hiérarchisée des rôles accordés aux interprètes venant du ballet, mais reproduite autrement, moins clairement. « La différence entre créateur et interprète se fonde plus dans l'organisation sociale que dans la fabrication artistique proprement dite » (Le Coq (p.118).

Ancrage dans l'histoire de la danse contemporaine : Louppe et Sorignet. Louppe parle du manque de reconnaissance de la discipline et du statut plus fragile du chorégraphe étant donné la fragilité de l'œuvre chorégraphique elle-même (Louppe, 1997). Le chorégraphe, affirme Sorignet (2010), fût ainsi reconnu comme « héritier d'une multitude d'influences, dont la combinaison spécifique est la source d'un acte créatif vécu sur le mode de la singularité » (p.14).

Le travail moderne, opposé au fordisme et au taylorisme ayant façonné l'organisation du travail de la première moitié du 20^e siècle, se caractérise par un engagement toujours croissant de la subjectivité des salariés (de Gaujelac, 2005 ; Ehrenberg, 2010 ; Linhart, 2009). Que l'on soit téléphoniste ou cadre pour une entreprise, affirme Ehrenberg (2010), le travail permettrait de donner sens à sa vie tant par la manière de s'y engager que par la nécessité d'y rythmer l'ensemble de ses activités, ce qui en fait un élément fondamental de l'estime de soi. Le travailleur-entrepreneur vivrait donc son engagement professionnel davantage sur le mode de la vocation et de l'autonomie que sur celui du travail salarié. L'autonomie est d'ailleurs la qualité possédant le plus important prestige non seulement dans la plupart des milieux du travail, mais dans la société en général (v. aussi Bélanger, 1994 et Gagnon, 1994).

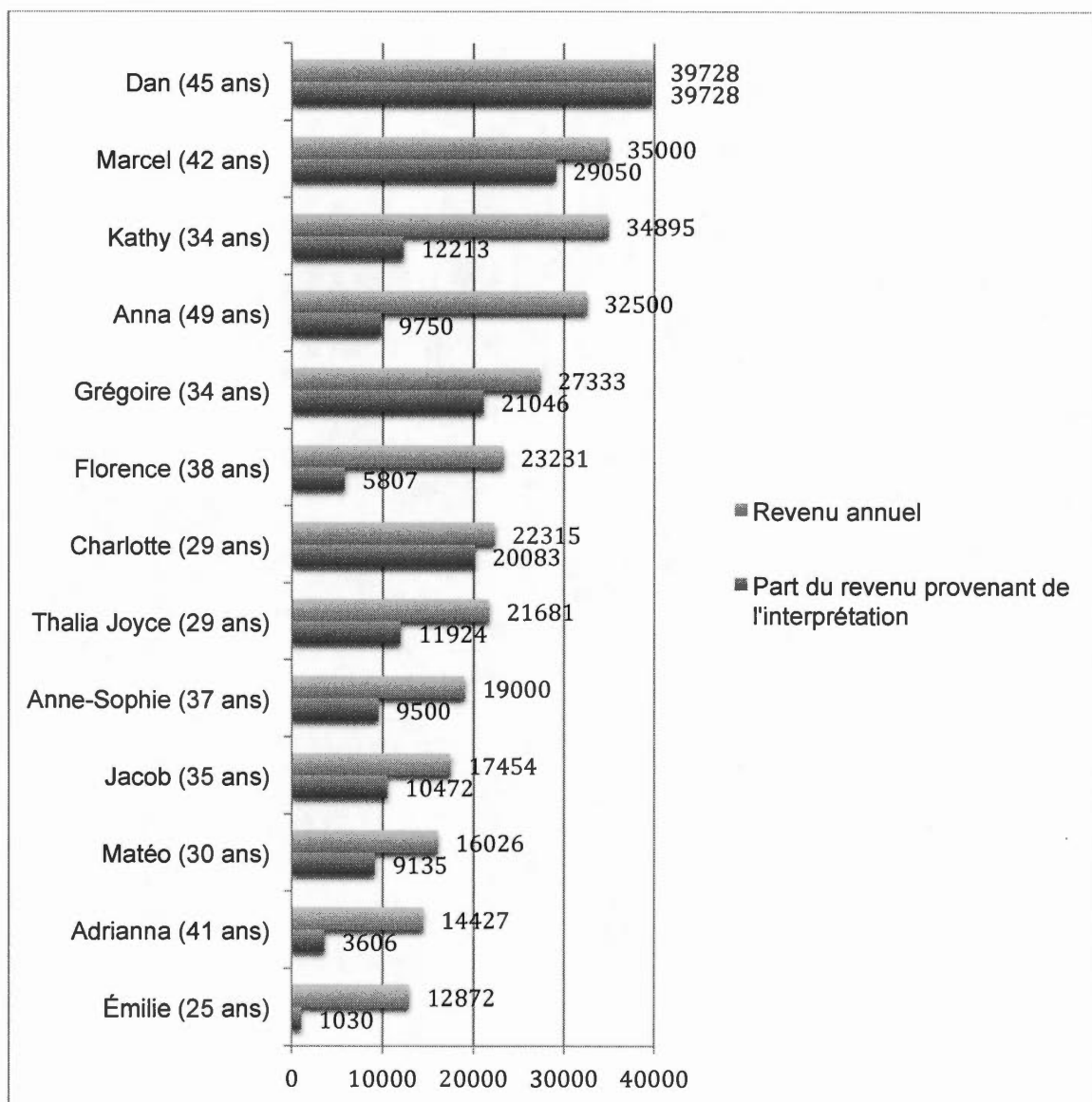
Ces caractéristiques ont beaucoup en commun avec celles généralement associées au travail artistique, connu comme étant « autonome, expressif, exigeant, (...) qui doit mener à l'accomplissement de soi » (Shapiro, 2007, p.129) et à l'« expression de soi » (Buscatto, 2007, p.39). C'est pourquoi les études récentes sur le travail peuvent

contribuer à une compréhension enrichie du travail de la danse.

Selon de Gaulejac (2005), présentent des effets pervers en le transformant potentiellement en « un système manipulateur qui piège les individus dans leur propre désir » (p.91), ce qui est susceptible de créer à la fois une importante satisfaction, mais beaucoup d'angoisse. Linhart (2009) parle de « dérive narcissique » (p.25). Il s'agit d'abord de convier le salarié à projeter ses propres aspirations dans celles proposées par l'entreprise, mais aussi d'instaurer un climat de concurrence entre les travailleurs impliqués tout en encourageant diverses situations de mises à risque (de Gaulejac, 2005 ; Linhart, 2009). L'individu, alors absorbé par lui-même, cesse de s'appuyer sur ses collègues ou de référer à sa propre expérience pour plutôt s'inscrire dans un mode compétitif. Le récit de Charlotte illustre plutôt bien cette idée. Souvenons-nous de ses paroles : « Je veux du défi, je veux que tu me dises : « Garoche toi par terre ». Je vais le faire! », s'est-elle écriée en réaction au sentiment qui l'habitait suivant l'absence de reconnaissance de la chorégraphe. Souvenons-nous également de la réponse de sa collègue, chutant du haut de ses talons sur le plancher de ciment, geste criant d'une colère et d'une violence retournées manifestement contre elle-même. Absorbées par leur propre détresse, Charlotte et sa collègue se voient aspirées au sein d'une spirale aux enjeux fortement paradoxaux tel que le décrit de Gaulejac (2005), entre soumission et conformisme d'une part et autonomie et créativité de l'autre, sorte de sauve-qui-peut. Selon Honneth (2008), le discours sur le travailleur-entrepreneur, tout en faisant croire à une véritable autonomie du travailleur, maintiendrait tacitement les salariés dans une posture de subordination en leur accordant un nouveau statut discursif qui ne trouve pas nécessairement écho au sein des pratiques professionnelles, demeurées très souvent inchangées.

SOULIGNER LA TENSION DISCURSIVE PRÉSENTE DANS LE TERME UTILISÉ D'INTERPRÈTE-CRÉATEUR

APPENDICE A – TABLEAU DES REVENUS DES PARTICIPANTS



BIBLIOGRAPHIE

- Abele, A. E. et Spurk, D. (2011). The dual impact of gender and the influence of timing of parenthood on men's and women's career development: Longitudinal findings. *International Journal of Behavioral Development*, 35(3), 225-232.
- Abou-Rizk, Z. et Rail, G. (2014). "Judging a body by its cover": young Lebanese-Canadian women's discursive constructions of the "healthy" body and "health" practices. *Journal of Immigrant and Minority Health*, 16(1), 150-164.
- Alvesson, M. et Sköldberg, K. (2000). *Reflexive methodology. New visas for qualitative research*. London : Sage.
- Anadón, M. (2006). La recherche dite "qualitative" : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents. *Recherches qualitatives*, 26(1), 5-31.
- Anadón, M. et Guillemette, F. La recherche qualitative est-elle nécessairement inductive? *Recherches qualitatives, Hors série*(5), 26-37.
- Angermüller, J. (2006). L'analyse qualitative et quasi qualitative des textes. Dans P. Paillé (dir.), *La méthodologie qualitative: Postures de recherche et travail de terrain* (p. 225-236). Paris: Armand Colin.
- Bain, A. (2005). Constructing an artistic identity. *Work, Employment & Society*, 19(1), 25-46.
- Bajos, N. et Ferrand, M. (2006). L'interruption volontaire de grossesse et la recomposition de la norme procréative. *Sociétés contemporaines*, 61(1), 91-117.
- Bales, M. (2008). A Dancing Dialectic. Dans M. Bales et R. Netti-Fiol (dir.), *The Body Eclectic: Evolving Practices in Dance Training*. (p.10-21). Chicago: University of Illinois Press.
- Bales, M., et Netti-Fiol, R. (2008). *The body eclectic, Evolving Practices in Dance Training*. Chicago: University of Illinois Press.
- Baribeau, C. et Royer, C. (2012). L'entretien individuel en recherche qualitative : usages et modes de présentation dans la Revue des sciences de l'éducation. *Revue des sciences de l'éducation*, 38(1), 23-45.
- Bass, B. C. (2014). Preparing for Parenthood? : Gender, Aspirations, and the Reproduction of Labor Market Inequality. *Gender & Society*, 29(3), 362-385.

- Bassetti, C. (2013). Male dancing body, stigma and normalizing processes. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, (2) 67-90.
- Bélanger, P. R. (1994). Le sens du travail : individualisme ou individualité. Dans J.-F. Côté (dir.), *Individualismes et individualités* (p. 177-188). Sillery: Septentrion.
- Berger, È. et Paillé, P. (2011). Écriture impliquée, écriture du Sensible, écriture analytique : De l'im-plication à l'ex-plication. *Recherches qualitatives, Hors série*(11), 68-90.
- Bertaux, D. (2006). (2^e éd.). *L'enquête et ses méthodes : Le récit de vie*. Paris : Armand Colin.
- Bevir, M. (1999). Foucault and critique, Deploying agency against autonomy. *Political Theory*, (27)1, 65-84.
- Bienaise, J. (2015). *Défis et enjeux de l'adaptation à différents projets chorégraphiques et mise en jeu de la relation à la gravité dans la pratique de l'interprète en danse contemporaine* (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Bigot, R. et Hoibian, S. (2015). Comment se prennent les décisions au sein des couples? *Politiques sociales et familiales* (119), 72-79.
- Blais, M. et Martineau, S. (2006). L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes. *Recherches qualitatives*, 26(2), 1-18.
- Binkley, S. (2004). Everybody's life is like a Spiral: Narrating Post-Fordism in the Lifestyle Movement of the 1970s. *Cultural Studies Critical Methodologies*, 4(1), 71-96.
- Bourdieu, P. et Wacquant, L.J.D. (1992). *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris : Seuil.
- Boutin, G. (1997). *L'entretien de recherche qualitatif*. Ste-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Boutinet, J.-P. (2005). *Anthropologie du projet*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bunderson, J. S. et Thompson, J. A. (2009). The Call of the wild: Zookeepers, Callings, and the Double-edged Sword of Deeply Meaningful Work. *Administrative Science Quaterly*, (54) 32-57.

- Burric, D. (2010). Une épistémologie du récit de vie 2010. *Recherches qualitatives, Hors série*(8), 7-36.
- Buscatto, M. (2004). De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz. *Sociologie de l'Art, OPuS* 5(3), 35.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge.
- Caron, C. (2007). *Les États Généraux de la danse de 1994, Constats*. Montréal: Regroupement québécois de la danse.
- Certeau, M. d. (1990). *L'invention du quotidien, 1, Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Corbeil, C. et Descarries, F. (2002). Introduction. Dans C. Corbeil et F. Descarries (dir.), *Espaces et temps de la maternité*. (p.13-20). Montréal : Les éditions du remue-ménage.
- Cordier, M. (2007). Corps en suspens: les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain. *Cahiers du genre*, (42), 79-100.
- Couturier, E.-L. et Posca, J. (2014). *Tâches domestiques : encore loin d'un partage équitable*. Consulté à l'adresse suivante http://iris-recherche.s3.amazonaws.com/uploads/publication/file/14-01239-IRIS-Notes-Taches-domestiques_WEB.pdf
- Critien, N. et Ollis, S. (2006). Multiple engagement of self in the development of talent in professional dancers. *Research in Dance Education*, 7(2), 179-200.
- Creswell, J. W. (2003). *Research design, qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. London : Sage.
- D'Amours, M. (2009). La responsabilisation comme nouvelle figure de la domination au travail. Dans R. Malenfant et G. Bellemare (dir.), *La domination au travail : Des conceptions totalisantes à la diversification des formes de domination*. (p.77-98). Québec (QC) : Les Presses de l'université du Québec.
- Dantas, M. (2008). *Ce dont sont faits les corps anthropophages : la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes* (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Davida, D. (1993). Le corps éclectique. Dans A. Gélinas, (dir), *Les vendredis du corps*, (p.20-35). Montréal: Cahiers de théâtre jeu/Festival International de Nouvelle Danse (FIND).

- Davida, D. (2006). *Luna révélée: une étude ethnographique sur la signification d'un événement de "nouvelle danse" montréalaise* (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Dean, D. (2005). Recruiting a self: women performers and aesthetic labour. *Work Employment Society*, 19(4), 761-774.
- Delphy, C. (2002). La maternité occidentale contemporaine : le cadre du désir d'enfant. Dans C. Corbeil et F. Descarries (dir.), *Espaces et temps de la maternité* (p.68-82). Montréal: Les éditions du remue-ménage.
- Delvaux, M. (2014). *Les filles en série, des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.
- Denzin, N.K et Lincoln, Y.S. (2005). *The SAGE Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks : Sage.
- Dik, B. J. et Duffy, R., D. (2008). Calling and Vocation at Work : Definitions and Prospects for Research and Practice. *The Counseling Psychologist*, 37(3), 424-450.
- Dittman, V. (2008). A New York Dancer. Dans M. Bales et R. Netti-Fiol (dir.), *The Body Eclectic : Evolving Practices in Dance Training*, (p.22-26). Chicago: University of Illinois Press.
- Divert, N. (2008). Les formations aux métiers de la couture : des stéréotypes de sexe aux stéréotypes de sexualité. Dans Y. Guichard-Claudic, D. Kergoat, & A. Vilbrod (dir.), *L'inversion du genre, Quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement* (p. 9-27). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Dobrow, S. R. (2004). *Extreme subjective career success: a new integrated view of having a calling*. Consulté à l'adresse <http://eprints.lse.ac.uk/65980/>
- Dryburgh, A. et Fortin, S. (2010). Weighing in on surveillance : perception on the impact of surveillance on female ballet dancers' health. *Research in Dance Education*, 11(2), 95-108.
- Duffy, R. D. et Sedlacek, W. E. (2007). The presence of and search for a calling: Connections to career development. *Journal of Vocational Behavior* (70), 590-601.
- Ehrenberg, A. (1998). *La fatigue d'être soi, dépression et société*. Paris : Odile Jacob.
- Ehrenberg, A. (2010). *La société du malaise*. Paris : Odile Jacob.
- Elangovan, A. R., Pinder, C. C. et McLean, M. (2010). Callings and organizational behavior. *Journal of Vocational Behavior*, (76), 428-440.

- Faure, S. et Linares, C. (2006). Complexité des rapports sociaux de sexe : entretien avec Monique Haicault. *Agora-Débats jeunesse* (41), 22-31.
- Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron.
- Febvre, M. (2007). Faire de son corps un projet lucide et singulier. *Jeu : revue de théâtre*, 125(4), 57-62.
- Formis, B. (2009). Esthétique de l'unisson: solitude et collectivité. *La Part de l'Oeil, Dossier: Ce qui fait danse: de la plasticité à la performance* (24).
- Fortin, S., Long, W. et Lord, M. (2002). Three Voices: researching how somatic education informs contemporary dance technique classes. *Research in Dance Education*, 3(2), 155-179.
- Fortin, S., Trudelle, S. et Messing, K. (2008). Entre corps de passion et corps de travail. Dans S. Fortin (dir.), *Danse et santé: Du corps intime au corps social* (p.45-83). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Fortin, S., Trudelle, S. et Rail, G. (2008). Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains. Dans S. Fortin (dir.), *Danse et santé : Du corps intime au corps social*, (p.9-44). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Fortin, S., Vieira, A., et Tremblay, M. (2008). Expérience corporelle des discours de la danse et de l'éducation somatique. Dans S. Fortin (dir.), *Danse et santé. Du corps intime au corps social*, (p.115-139). Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Fortin, S. et Houssa, É. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. *Recherches qualitatives*. 31(2), 52-78.
- Fortin, S., Trudelle, S., Gosselin, P., St-Denis, E., Murphy, S. et Gagnon-Bourget, F. (accepté pour publication). L'évaluation de la compétence à créer en danse contemporaine dans les collèges et universités québécois : ce qu'en disent les enseignants. Dans D. Leduc et S. Béland (dir) *Évaluation des apprentissages en arts à l'enseignement supérieur*.
- Foster, S. L. (1997). Dancing Bodies. Dans J. C. Desmond (dir.), *Meaning in Motion*, (p.235-257). London : Duke University Press.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir, Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris :

Gallimard.

Foucault, M. (1984). *Histoire de la sexualité III, le souci de soi*. Paris : Gallimard.

Fox, B. et Neiterman, E. (2015). Embodied Motherhood: Women's Feelings about Their Postpartum Bodies. *Gender & Society*, 29(5), 670-693.

François, P. (2009). La vocation musicale : de l'illumination individuelle au processus collectif. Dans D. Demazière et C. Gadéa (dir.), *Sociologie des groupes professionnels* (p. 165-174). Paris : La Découverte.

Gagnon, É. (1994). Autonomie, normes de santé et individualité. Dans J.-F. Côté (dir.), *Individualismes et individualités* (p. 165-175). Sillery : Septentrion.

Gagnon, L. (2008). Le jeu en danse: là où il est question de focus et de vérité. *Jeu : revue de théâtre*, 129(4), 149-152.

Gaudet, C. (2012). *L'ambiguïté comme vecteur de sensation : réflexion sur quatre études chorégraphiques* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.

Gaulejac, V. d. (2005). *La société malade de gestion, Idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social*. Éditions du Seuil : Paris.

Gaulejac, V. d. (2009). *Qui est "je"?* Paris : Seuil.

Gialdino, I. V. d. (2009). Itinéraires « dans » et « depuis » les situations de pauvreté : une proposition d'analyse sociologico-linguistique de la narration. *Recherches qualitatives*, 28(1), 8-36.

Giddens, A. (1991). *Modernity and Self: Identity : Self and society in the Late Modern Age*. Cambridge : Polity Press.

Giddens, A., et Pierson, C. (1998). *Conversations with Anthony Giddens, Making Sense of Modernity*. Stanford : Stanford University Press.

Gill, R. C. (2007a). Critical Respect: The difficulties and Dilemmas of Agency and 'Choice' for Feminism. *European Journal of Women Studies*, 14(1), 69-80.

Gill, R. (2007b). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Women Studies*, 10(2), 147-166.

Gill, R. (2014). Unspeakable Inequalities : Post Feminism, Entrepreneurial Subjectivity, and the Repudiation of Sexism among Cultural Workers. *Social Politics : International Studies in Gender, State & Society*, 21(4), 509-528.

Gillespie, R. (2000). When no means no : Disbelief, disregard and deviance as

- discourses of voluntary childlessness. *Women's Studies International Forum*, 23(2), 223-234.
- Goellner, E. W., et Murphy, J. S. (1995). Introduction: Movements Movements. Dans E. W. Goellner et J. S. Murphy (dir.), *Bodies of the Text, Dance as Theory, Literature as Dance*, (p.1-20). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Gonick, M. (2006). Between "Girl Power" and "Reviving Ophelia" : Constituting the Neoliberal Girl Subject. *NWSA Journal*, 18(2), 1-22.
- Green, J. (2001). Socially Constructed Bodies in American Dance Classrooms. *Research in Dance Education*, 2(2), 155-173.
- Grisel, E. (Janvier 2015). Les hommes mènent la danse. *Magazine Vanity Fair*. Publié le 05.01.2015. Consulté à l'adresse internet suivante : <http://www.vanityfair.fr/culture/art/articles/les-hommes-menent-la-danse/23400>
- Groupe DSBF. (2000). *Étude sur la situation et les besoins financiers des artistes, des travailleurs et des organismes professionnels de la danse, de la musique et du théâtre*. Montréal: Alliance pour le financement de la danse, de la musique et du théâtre. Consulté à l'adresse http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/etude_besoinsfinanciers.pdf
- Groupe DSBF. (2002). *Étude sur la situation des interprètes en danse*. Montréal : Regroupement Québécois de la Danse. Consulté à l'adresse http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/et_portrait_interp_10_02_vf.pdf
- Groupe DSBF. (2004). *Étude sur les besoins des interprètes en danse en transition de carrière*. Montréal : Regroupement Québécois de la Danse. Consulté à l'adresse http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/etude_transition_04.pdf
- Guerrier, C. (1997). *Presse écrite et danse contemporaine*. Paris : Chiron.
- Guichard-Claudic, Y., Kergoat, D. et Vilbrod, A. (2008). Introduction générale. Dans Y. Guichard-Claudic, D. Kergoat, & A. Vilbrod (dir.), *L'inversion du genre, Quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement* (p. 9-27). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Guigou, M. (2004). *La Nouvelle Danse française*. Paris : L'Harmattan.
- Guiot, P. et Ohl, F. (2007). La reconversion des sportifs : une épreuve de la petitesse? *Loisir et Société / Society and Leisure*, 30(2), 385-416.

- Guisgand, P. (2002). À propos d'interprétation en danse [article électronique]. *Revue DEMéter*. Consulté à l'adresse suivante : www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/guisgand.pdf
- Hall, D. T. et Chandler, D. E. (2005). Psychological success: When the career is a calling. *Journal of Organizational Behavior*, (26), 155-176.
- Hill, A. M. (2015). The childless woman as failure; or, the “spinster aunt” as provocation for the future. *Women in German Yearbook*, 30, 165-174.
- Honneth, A. (2004). Organized Self-Realization, Some Paradoxes of Individualization. *European Journal of Social Theory*, 7(4), 463-478.
- Honneth, A. (2008). *La société du mépris, vers une nouvelle théorie critique*. Paris : La découverte.
- Kaufman, G. et Bernhardt, E. (2014). Gender, work and childbearing: couple analysis of work adjustments after the transition to parenthood. *Community, Work & Family*, 18(1), 1-18.
- Kendall, G. et Wickham, G. (1999). *Using Foucault's methods*. London : Sage.
- Koro-Ljungberg, M., Yendol-Hoppey, D., Smith, J. J. et Hayes, S. B. (2009). (E)pistemological Awareness, Instantiation of Methods, and Uninformed Methodological Ambiguity in Qualitative Research Projects. *Educational Researcher*, 38(9), 687-699.
- Kukla, Rebecca (2005). *Mass hysteria*. New York : Rowman ets Littlefield.
- Lahure, C. (2010). *La construction et la perte du projet vocationnel : du refus aux études supérieures en psychologie* (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Laillier, J. (2011). La dynamique de la vocation : les évolutions de la rationalisation de l'engagement au travail des danseurs de ballet. *Sociologie du travail*, 53, 493-514.
- Laperrière, A. (1997). Les critères de scientificité des méthodes qualitatives. Dans J. Poupert, (dir.), *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques* (p. 365-389). Montréal : Gaëtan Morin.
- Lasch, C. (2000). *La culture du narcissisme*. Paris : Robert Laffont.
- Lather, P. (1992). Critical frames in educational research : feminist and poststructural perspectives. *Theory into Practice*, 31(2), 87-99.

- Migner-Laurin, A. et Bélanger, A. (2012). *Les réalisatrices du petit écran, (1952-2012) 60 ans de télévision*. Rapport de recherche. Université du Québec à Montréal.
- Lecomte, C. et Richard, A. (1999). La psychothérapie humaniste-existentielle d'hier à demain: épilogue. *Revue Québécoise de Psychologie*, 20(2), 189 -205.
- Le Coq, S. (2004). Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur? *Sociologie de l'Art, OPuS* 5(3), 111.
- Leduc, D. (2007). *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine* (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Le Feuvre, N. et Laufer, J. (2008). Quand l'avancée en mixité est le fait des hommes, Introduction. Dans Y. Guichard-Claudic, D. Kergoat, & A. Vilbrod (dir.), *L'inversion du genre, Quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement* (p. 9-27). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Lepecki, A. (2004). Concept and Presence. Dans A. Carter (dir.). *Rethinking Dance History, A reader*. London : Routledge.
- Letablier, M. et Salles, A. (2012). Fonder une famille en temps d'insécurité économique : Une comparaison France Allemagne. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 1(2), 119-155.
- Levac, M. (2006). L'interprète créateur. *Jeu : Revue de théâtre*, 119 (2), 45-50.
- Lindgren, M., Packendorff, J. et Sergi, V. (2014). Thrilled by the discourse, suffering through the experience : Emotions in project-based work. *Human Relations*, 67(11), 1383-1412.
- Linhart, D. (2009). *Travailler sans les autres?* Paris : Éditions du Seuil.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse.
- Loupe, L. (2001). Les frontières du corps. Dans C. Pontbriand (dir.), *Danse, langage propre et métissage culturel*, actes de colloque. (p.169-176). Montréal : Éditions Parachute.
- Loupe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles : Contredanse.
- Lupien, A. (2010). *De la cuisine au studio: Le rapport public/privé interrogé au fil des parcours d'artistes québécoises de trois générations*, (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal, Canada.

- Lupton, D. (2000). 'A love/hate relationship' : the ideals and experiences of first-time mothers. *Journal of Sociology*, 36(1), 50-63.
- Malacrida, C. et Boulton, T. (2012). Women's Perceptions of Childbirth "Choices": Competing Discourses of Motherhood, Sexuality, and Selflessness. *Gender & Society*, 26(5), 748-772.
- Marcy, N. (2007). Les corps financés. *Jeu : revue de théâtre*, 122(1), 130-133.
- Marquié, H. (2007). Conquêtes et enjeux pour les femmes dans un territoire de paradoxes; la danse. Dans A. Fidecaro et S. Lachat (dir.), *Profession : créatrice. La place des femmes dans la création artistique*, (p.147-169). Lausanne : Antipodes.
- Marquié, H. (2009). Danse et féminisme : réflexions sur les approches françaises et anglo-saxonnes, dans F.M. Feely, (dir.), *Le patriarcat et les institutions américaines – Études comparées*. Presses universitaires de Savoie (p.261-280).
- Marquié, H. (2010). Dance and feminism: some reflections on french and anglo-Saxon approaches. Dans F. M. Feeley (dir.), *Comparative patriarchy and american institutions : language, culture, and politics of liberalism* (p. 254-273).
- Martuccelli, D. (2006). *Forgé par l'épreuve*. Paris : Armand Colin.
- Martuccelli, D. (2010). *La société singulariste*. Paris : Armand Colin.
- Martuccelli, D. et Spurk, J. (2014). *Controverse sur l'individualisme*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Maslow, A. (1943). A theory of human motivation. *Psychological Review*, 50(4), 370-396.
- Maslow, A. (2004). *L'accomplissement de soi, de la motivation à la plénitude*. Paris : Eyrolles.
- Maslow, A. (2006). *Être humain, La nature humaine et sa plénitude*. Paris: Eyrolles.
- McQueen, P. (2014). Honneth, Butler and the Ambivalent Effects of Recognition. *Res Publica*, 21(1), 43-60.
- McRobbie, A. (1998). *British fashion design: rag trade or image industry*. London: Routledge.
- McRobbie, A. (2007). Top girls ? Young women and the postfeminist sexual contract. *Cultural Studies*, 21(4-5).

- Menger, P.-M. (1998). Le travail et l'invention artistique: les figures de l'incertitude. *Revue Belge de Musicologie*, (52), 165-174.
- Migner-Laurin, A. et Bélanger, A. (2012). *Les réalisatrices du petit écran, (1952-2012) 60 ans de télévision*. Rapport de recherche, Université du Québec à Montréal.
- Miles, M. B. et Huberman, A. M. (2003). *Analyse des données qualitatives*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Miller, Tina. 2007. Is this what motherhood is all about? Weaving experiences and discourse through transition to first-time motherhood. *Gender & Society*, 2, 337-358.
- Mirouse, S. et Haschar-Noé, N. (2010). Vocation artistique et rationalisation du travail : ethnographie d'une compagnie de Danse contemporaine. *Sciences sociales et sport*, 3(1), 77-106.
- Montaignac, K. (2008). Danser autrement. *Jeu : revue de théâtre*, 129 (4), 144-148.
- Montaignac, K. (2010). La danse peut-elle encore être subversive ? *Jeu : revue de théâtre*, 135(2), 118-122.
- Monten, J. (2008). Something old, something new, something borrowed... Dans M. Bales et R. Nettl-Fiol (dir.), *The Body Eclectic : Evolving Practices in Dance Training*, (p.52-67). Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl-Fiol, R. (2008). First it was dancing. Dans M. Bales et R. Nettl-Fiol (dir.), *The Body Eclectic : Evolving Practices in Dance Training*, (p.101-124). Chicago: University of Illinois Press.
- Newell, P., et Fortin, S. (2008). Dynamiques relationnelles entre chorégraphes et danseurs contemporains. Dans S. Fortin (dir.), *Danse et santé. Du corps intime au corps social*, (p.87-114). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Ollivier, M., et Tremblay, M. (2000). *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*. Montréal : Harmattan.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). L'analyse en mode d'écriture. Dans P. Paillé & A. Mucchielli (dir.), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (p. 183-205). Paris : Armand Colin.
- Patton, M.Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods*. Thousand Oaks : Sage.
- Pedron, A. (2013). *L'émergence en création ou l'anti-héroïsme du créateur*, (mémoire

- de maîtrise, inédit). Université du Québec à Montréal.
- Perreault, M. (1988). La passion et le corps comme objets de la sociologie: la danse comme carrière. *Sociologie et sociétés*, 20(2), 177-186.
- Pfefferkorn, R. (2007). Le travail au coeur des rapports sociaux de sexe. Dans J.-Y. Causer, R. Pfefferkorn et B. Woehl (dir.), *Métiers, identités professionnelles et genre*, (p. 11-29). Paris : L'Harmattan.
- Pinder, C. (2008). *Work motivation in organizational behavior*. New York : The Psychology Press, Taylor et Francis Group.
- Pineau, G., et Jobert, G. (1989). *Histoires de vie*. Paris : L'Harmattan.
- Pirès, A.P. (1997). De quelques enjeux épistémologiques d'une méthode générale pour les sciences sociales. Dans J. Poupart, L.H Groulx et J.P. Deslauriers (dir.), *La recherche qualitative: Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, (p. 3-54). Montréal : Gaëtan Morin.
- Pouillaude, F. (2009). Oeuvre, expérience, pratique. Le chorégraphique à la limite. *La Part de l'Oeil, Dossier : Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance* (24).
- Praz, A.-F., Modak, M. et Messant, F. (2011). « Produire des enfants » aujourd'hui : un défi pour l'analyse féministe. *Nouvelles Questions Féministes*, 30(1), 4-10.
- Pressault, D. (2011). *Eros et pouvoir : Regard jungien sur les situations d'abus de pouvoir entre chorégraphes et interprètes contemporains*, (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Raatikainen, R. (1997). Nursing care as a calling. *Journal of Advanced Nursing*, 25, 1111-1115.
- Rail, G., Holmes, D. et Murray, S. J. (2010). The politics of evidence on 'domestic terrorists': Obesity discourses and their effects. *Social Theory & Health*, 8(3), 259-279.
- Ranou, J. et Roharik, I. (2006). *Les danseurs, un métier d'engagement*. Paris : La Documentation Française.
- Ravet, H. (2007). Devenir clarinettiste. *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 3(168).
- Regroupement québécois de la danse. (2007). *Chantier Interprètes 2007*. Rapport de réflexion.
- Regroupement québécois de la danse (2011). *Actualisation de la situation des*

interprètes en danse. Montréal : Regroupement québécois de la danse. Disponible sur le site internet du RQD à l'adresse suivante : [http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/RQD_Actualisation_du_portrait_socioeconomique %20interpretes en danse.pdf](http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/RQD_Actualisation_du_portrait_socioeconomique_%20interpretes_en_danse.pdf)

Regroupement québécois de la danse (2011). Plan directeur de la danse professionnelle au Québec, 2011-2021. Disponible sur le site internet du RQD à l'adresse suivante : <http://www.quebecdanse.org/rqd/plan-directeur-de-la-danse-professionnelle-au-quebec-2011-2021>

Rip, B., Fortin, S. et Vallerand, R.J. (2006). The relationship between passion and injury in dance students. *Journal of dance, medicine and science*, (10)1,2, 14-20.

Rip, B., Vallerand, R.J. et Fortin, S. (2008). La passion de danser, les deux côtés de la médaille. Dans S. Fortin (Dir.), *Danse et santé : Du corps intime au corps social*, (p.183-196). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Roche, J. (2011). Embodying multiplicity: the independent contemporary dancer's moving identity. *Research in Dance Education*, 12(2), 105-118.

Rogers, C. R. (1968). *Le développement de la personne*. Paris : Bordas.

Rose, N. (1996). *Inventing our selves, Psychology, power, and personhood*. Cambridge : Cambridge University Press.

Rose, N. (1999). *Governing the Soul, The Shaping of the Private Self*. London: Free Association Books.

Sapiro, G. (2007). La vocation artistique entre don et don de soi. *Actes de la recherche en Sciences Sociales* (3), 4-11.

Segnini, L. (2008). Rapports de genre dans les professions artistiques. Dans H. Hirata, M. R. Lombardi et M. Maruani (dir.), *Travail et genre, regards croisés, France Europe, Amérique latine*, (p.225-237). Paris : La Découverte.

Shapiro R. (2007). Art et changement social : l'artification. Dans P. Le Quéau, (dir.), *Vingt ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives*, (p.129-136). Paris : L'Harmattan.

Smith, C. (1998). On authoritarianism in the classroom. Dans S. B. Shapiro (dir.), *Dance, Power and Difference*, (p.123-146). Champaign : Human Kinetics Publishers.

Sorignet, P.-E. (2004). Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique: le cas de l'audition en danse contemporaine. *Genèses*, 57, 64-88.

- Sorignet, P.-E. (2010). *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris : Éditions la Découverte.
- St-Pierre, D. (2010). Désarmer le spectateur. *Jeu: revue de théâtre*, 135(2), 110-117.
- Thomas, H. (2009). Dancer's Perceptions of Pain and Injury, Positive and Negative Effects. *Journal of Dance, Medicine and Science*, 13(2), 51-59.
- Trasforini, M. A. (2007). Du génie au talent : quel genre pour l'artiste? *Cahiers du genre*, 43(2), 113-131.
- Treadgold, R. (1999). Transcendant Vocations: The Relationship of Stress, Depression, and Clarity of Self-Concept. *Journal of Humanistic Psychology*, 39(1), 81-105.
- Tremblay, Martyne (2011). Représentations de la santé et rapports au corps d'étudiants préprofessionnels en danse contemporaine, (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Trudelle, S. (2006). *Constructions de la santé d'interprètes professionnels en danse contemporaine*, (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Turner, B. S. et Wainwright, S. P. (2003). Corps de Ballet: the case of the injured ballet dancer. *Sociology of Health and Illness*, 25(4), 269-288.
- Vigarello, G. (2012). Le défi actuel de l'apparence. Une tragédie? *Communications*, 2(91), 191-200.
- Wainwright, S. P. et Turner, B. S. (2003). Aging and the dancing body. Dans C. A. Faircloth (dir.), *Aging Bodies, Images and Everyday Experience*, (p.259-292). Walnut Creek : Alta Mira Press.
- Wainwright, S. P. et Turner, B. S. (2004). Epiphanies of embodiment: injury, identity and the balletic body. *Qualitative Research*, 4(3), 311-337.
- Wall, M. (2006). Investigating Realism in the arts: can elements of realism be identified in *Enter Achilles* (LLoyd Newson) ? *Research in Dance Education*, 7(1), 89-100.
- Weedon, C. (1997). *Feminist practice and poststructuralist theory* (2nd edition ed.). Cambridge, USA: Blackwell publishers.
- Wilcox, E. (2005). Dance as l'intervention: Health and aesthetics of experience in french contemporary dance. *Body and Society*, 11(4), 109-139.
- Wright, J. (2001). Gender reform in physical education : A poststructuralist

perspective. *Journal of Physical Education New Zealand*, 34(1), 15-25.

Yelle, C., , Mercier, L., Gingras, J.M. et Beghadi, S. (2011). (dir). *Les histoires de vie. Un carrefour de pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Zerbib, D. (2007). Le masculin et la performance de l'universel. *Cahiers du genre*, 43(2), 187-210.